MAX KLINGER

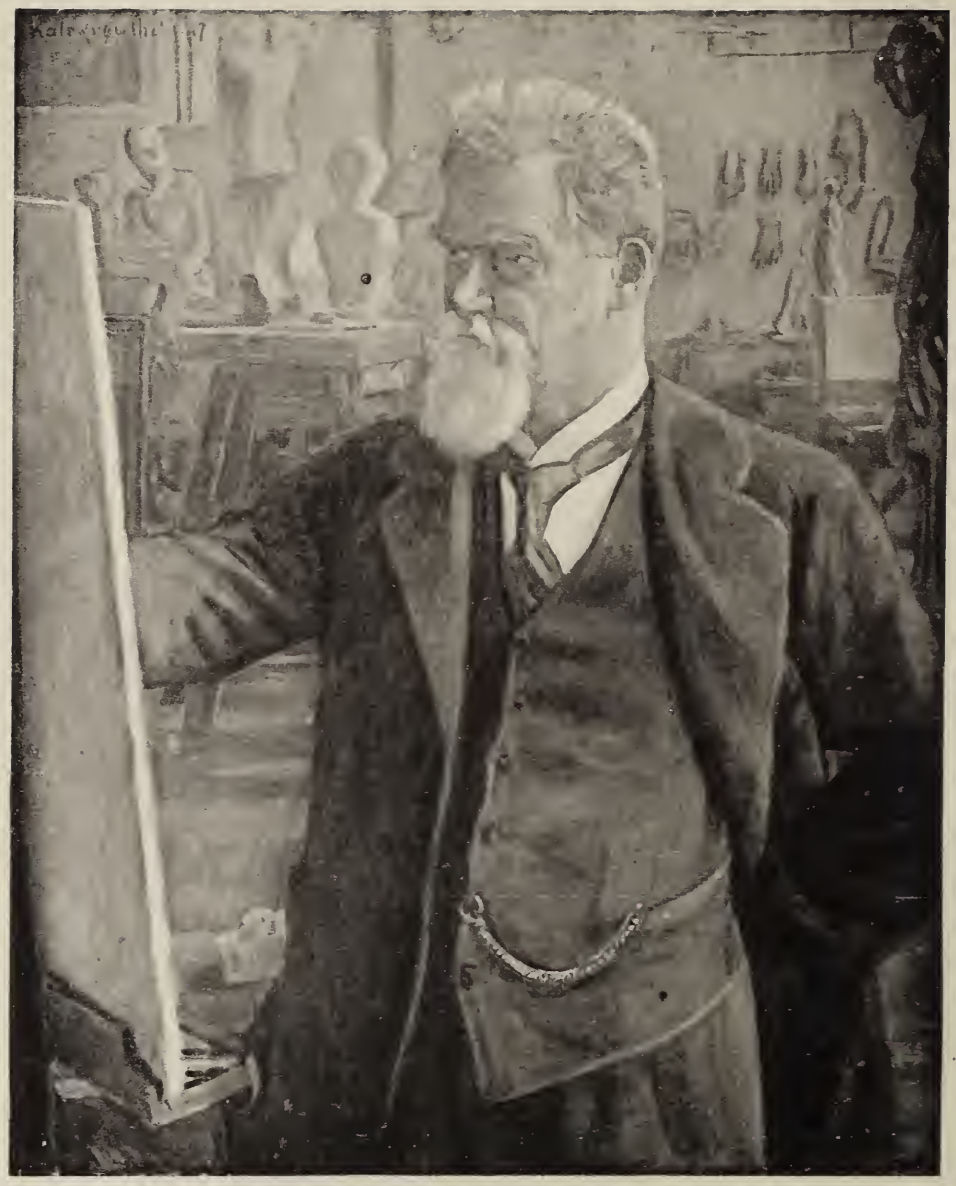
VON

WILLY PASTOR

BERLIN VERLAG von
AMSLER & RUTHARDT

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/maxklinger00past



Geheimrat Professor Dr. Max Klinger
nach dem Gemälde von Professor Leopold Graf von Kalckreuth, mit liebenswürdiger Erlaubnis des Besitzers Kommerzienrat Hans Vogel, Chemnitz

Max Klinger

von

Willy Pastor

mit eigenhändiger Deckelzeichnung
des Künstlers

Dritte Auflage

Berlin 1922

Verlag von Amsler & Ruthardt

Art
ND
588
K6
A3
1922

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1918 by Amsler & Ruthardt, Berlin

Zur Nachbildung der Gemälde und Skulpturen hat der Verleger E. A. Seemann, Leipzig, gütigst seine Zustimmung gegeben

---

Inhalt

Seite

1. **Traum und Leben** . . . . . 5—21
   Kunst als Sendung. — Berlin nach 1870. — Traum und Kunst. — Klingers zeichnerische Anfänge.

2. **Frühwerke** . . . . . 22—38
   „Radierte Skizzen". — Griechen- und Christentum. — „Der verlorene Handschuh". — Zur Antike.

3. **Unterwegs** . . . . . 39—58
   Biographisches. — „Rettungen ovidischer Opfer". — „Amor und Psyche". — „Intermezzi".

4. **Wirklichkeiten** . . . . . 59—76
   „Eva und die Zukunft". — „Dramen". — „Ein Leben". — Rückkehr zur Antike.

5. **Zur großen Form** . . . . . 77—97
   Malerei und Griffelkunst. — Erste Gemälde, Haus Albers. — In Paris. — „Das Urteil des Paris".

6. **Der große Stil im Griffelwerk** . . . . . 98—119
   Zwei Titelblätter. — „Eine Liebe". — „Vom Tode I". — „Vom Tode II". — Widersprüche im Opus XIII.

7. **Rom** . . . . . 120—150
   Bildnerei. — „Beweinung" und „Kreuzigung". — Joh. Brahms. — „Brahmsphantasie". — „Schicksalslied".

8. **Forderung des Allkunstwerks** . . . . . 151—179
   Die Farbe in der Bildnerei. — „Salome", „Kassandra", „Asenijeff". — „Beethoven". — „Christus im Olymp". — „Die Blüte Griechenlands". — „Arbeit, Wohlstand, Schönheit".

9. **Zur Gegenwart** . . . . . 180—199
   Bildwerke. — „Epithalamia". — „Zelt". — Kunst als Ausdruck.

1. Traum und Leben.

1.

Künſtler ſein, heißt eine Botſchaft bringen von unbekannten Mächten hinüber zu den Menſchen. Ein ſolcher Sendbote kommt aus einem Reich und ſpricht zu einer Gemeinſchaft, deren Kreiſe weiter gedehnt ſind, als es die Spannkraft der Menge erfaßt. Eine Naturmacht hat ſich ihm anvertraut, einem ganzen Volk iſt er verantwortlich. Und weil er ſo hoch ſteht, darum iſt der rechte Künſtler ein Auserwählter unter den Erleſenen.

Wie kommt es, daß gleichwohl der Auserwählte ſo ſelten als ein auch mit Glück Begnadeter erſcheint? Daß ſich Mißgunſt und Hohn, ja zäher Haß ſo lang an ſeine Ferſen heften? Es iſt verſtändlich, wenn ſeine Rede unwillkommen klingt. Jener Perſerkönig, der den Künder einer ſchlimmen Nachricht im erſten Zorn zu Boden ſtreckte, tat verblendet wie ein Kind; doch eben wie ein Kind, das mit ſeinem Schlag das Übel ſelbſt zu treffen meinte. Was aber ſollen wir von einem Fürſten denken, der in Wallung gerät über einen Boten mit guter Botſchaft! Was von einem Volk, wenn es erbittert eine Kunſt abweiſt, durch die es reicher und beſſer wird! Iſt die Welt ſo unvollkommen, daß ſie nicht einmal wie ein unmündiges Kind zu denken weiß?

Das iſt ſie oft, ſehr oft — aber nicht immer. Wenn manches Künſtlerſchickſal gar ſo lang im Dunkel blieb, mißachtet, beiſeite gedrängt, dann lag ein Teil der Schuld im Künſtler ſelbſt. Mit einer Botſchaft trat er in die Welt. Doch nicht in klaren Worten wurde ſie ihm mitgeteilt, daß er ſie nur noch auszuſprechen hätte und hinauszutragen: wie in einer Ziffernſchrift bekam er ſie mit, und ſeine Sache iſt es, den richtigen Schlüſſel zu finden. Solange ihm das nicht

glückt, kann er auf kein Entgegenkommen hoffen. Und wie schwer die Entzifferung sein kann, zeigt uns das tragische Schicksal derer, die nie zu Ende kamen, zeigt uns in fast allen Fällen die Erstlingsarbeit großer Meister. Sie hat nichts Ausgeglichenes, was den Sinnen leicht und selbstverständlich eingeht. Es ist wie ein Stammeln in allerlei Sprachen, durch die sich ein Fremder mitzuteilen sucht. Sein Zungenwirrwarr ist nicht danach, die Menge aufhorchen zu lassen.

Solche Dinge wirken fort. Wir pflegen die Welt zu tadeln, daß es so lange dauert, bis sie der wirklich klaren Rede eines Großen willig lauscht. Aber wir wollen doch auch nicht vergessen, wie es vorher war. Wie lange hat es gedauert, bis der junge Wagner, der junge Fechner, der junge Böcklin sich selber verstanden! Sie haben es nicht leicht gehabt in der Welt, gewiß nicht, aber das Wort Gottes, das sie dann kündeten, hat es am Anfang auch nicht leicht gehabt in ihnen. Sie waren mit sich noch nicht fertig — wie sollten die andern mit ihnen fertig werden! Lacht nicht über die Torheit der Enten, daß sie den jungen Schwan so häßlich fanden. Der junge Schwan war wirklich häßlich, er hat sich selbst erst finden müssen, ehe ihn die andern finden konnten.

* * *

Unter dem Eindruck solcher Erfahrungen treten wir hin vor die erste Jugendarbeit eines Künstlers, den Deutschland unter seinen Großen nennt: des Max Klinger. Sie ist niedergelegt in einer Fülle von Zeichnungen, deren Hauptmasse noch zu rechter Zeit in öffentliche Sammlungen kam. Wir wenden Blatt um Blatt, und wir erleben eine starke Überraschung. Einen Unfertigen, noch ungewiß Suchenden erwarten wir, und wir stehen vor einem, der von Anfang an begriffen hat. Bis zum vierzigsten Jahre, heißt es, kommen Künstler von langer Lebensdauer nicht aus dem Sammeln, erst nachher gehen sie ans Ausarbeiten und Verwerten. Beim jungen Klinger trifft der Satz nicht zu. Mit Zwanzig schon hat er alles eigentlich Klingersche beisammen; nicht nur so ungefähr, sondern mit einer Sicherheit und Klarheit in einzelnem, daß der Meister später oft nur abschrieb, was schon der Jüngling sagte.

Die Erstlingsarbeit Klingers will sich nicht decken mit dem, was bei den andern Regel ist. Aber auch jenseits ihrer Grenzen dauert

der Widerspruch fort. Der ganze Entwicklungsgang Klingers läuft seine eigenwillige Bahn. Die andern befreien sich langsam von fremden Elementen, stellen ihre Arbeit um von einem Gleis aufs andere, bis sie die rechte Strecke finden. Klinger umgekehrt befreit sich von sich selber; mit aller Gewalt drängt er hinein in ein anderes, ihm ursprünglich fremdes Wesen. Ungriechischer ist nichts als die verworren dumpfe Welt, die ihn zu ihrem Abgesandten wählte: Klinger zwingt sich zum Hellenischen. Unchristlicher ist nichts als die dämonische Empörung, der Luzifertrotz seiner Sprache, so oft sie ihre Stimme rücksichtslos erhebt: Klinger zwingt sich zum Christlichen. Dies beides, das Christliche und das Antike, ihm selbst im tiefsten Wesen gleichermaßen fremd, wird mehr und mehr der Leitstern seiner Kunst. Alle ihre Mittel zwingt er unter deren Dienst, alles Widerstrebende drängt er zurück.

Wie aber: ist die Lebensarbeit solch eines Künstlers nicht gleich dem Treiben eines ungetreuen Knechtes? Eine Botschaft bekam er mit, sie auszurichten, eine Naturmacht wählte ihn zu ihrem Sprecher. Und da er zu den Menschen kam und seine ersten Worte sprach, wurde er irre. Er zögerte fortzufahren — er entschloß sich anders. Chamade wurde, was Fanfare war, ein klarer Sinn ward in sein Gegenteil gewandelt. Ist solch ein Beginnen nicht schnöder Verrat?

Die Worte Fanfare und Chamade sagen uns alles. Mögen tausend und abertausend Stimmen von Fälschung sprechen und gebeugtem Recht: wir wissen, daß im Geist und in der Wahrheit höhere Treue ist, was ihnen Lüge bedeutet. Der Saulus, der seinen Tag von Damaskus erlebt und zum Paulus wird, ist uns ein Streiter Gottes, kein feiger Abtrünnling. In zerfallenden Zeiten, unter verderbten Völkern ist es immer wieder geschehen, daß Propheten aufgestanden sind, die nicht die Sprache ihrer Umwelt reden mochten und die von den Stammesgenossen darob verlästert wurden als Überläufer. Sie haben es auf sich genommen, und eine reinere Zeit verehrt sie um ihrer Tapferkeit willen und Rechtlichkeit.

So steht vor uns das Leben des Max Klinger, und in diesem Sinne begreifen wir ihn als einen Großen. Eine Naturmacht war es, die ihn hervorstieß, aber es waren dunkle Gewalten und nicht höhere Mächte, die in ihr wirkten. Das Schlimme zum Guten zu kehren, das Dumpfe zu läutern, gab er sich hin. Die aus der Tiefe

mögen grollen, daß er auf halbem Wege stehengeblieben sei und sein Wort gebrochen habe. Von einer höheren Warte herab gewahren wir die Arbeit eines Mannes, der immer strebend sich bemühte und der darum erlöst ward.

Wir wollen zusehen, unter welchen zeitlichen Bedingungen er sein Werk begann, und wie er es dann hielt gegen den doppelten Widerstand seiner Umwelt und seiner selbst.

2.

Deutschland war einig geworden und Berlin seine Hauptstadt. Wieviel Hoffnungen und stolzes Erwarten hatten die Geister auf dieses Reich gesetzt, und wieviel Enttäuschungen kamen nun grade von der Stelle, von der sie das Wunderbare verlangten! Alles schien sich zum Bösen zu wenden. Die kleine preußische Hauptstadt war groß genug gewesen, das gesamte künstlerische Streben des noch nicht geeinten Deutschlands aufzunehmen. Hier entwarf Peter Cornelius seine gewaltigsten Pläne, hier entwickelte sich in der Stille Adolf Menzels überragendes Werk. Schinkel hatte hier seinem Traume eines dritten Reichs nachgelebt, das Christliches und Antikes in eins verschmolz. Unter den Bildnern und in der Malerschaft waren tüchtigste Kräfte am Werk, deren Arbeit einer vollen Ernte sicher war, wenn ihr nur ein wenig mehr von der befruchtenden Wärme allgemeiner Teilnahme zukam. Das zu schaffen, eine in sich geschlossene Gesellschaft mit gemeinsamen Stimmungen, Wünschen, Gedanken, schien alles nun bereitet. Von der Hauptstadt des einigen Deutschlands durfte man erwarten, daß sie alle besten Kräfte an sich zöge und sie kraft ihres reinen Geistes hinanführte zu noch edlerer Leistung.

Das aber sollte nicht sein. War Preußens kleine Residenz als geistige Macht großdeutsch gewesen, so möchte man den Geist, der in der wuchernden Millionenstadt sich auswuchs, engpreußisch nennen, wäre der Begriff des Preußischen nicht zu kernhaft und aufrichtig für das, was jetzt entstand. Niemals war künstlerisch roher und rücksichtsloser gebaut worden als nun, da unbegrenzte Mittel zur Verfügung standen; niemals wurde handwerksmäßiger drauflos gedacht und empfunden. In der Malerei verkümmerte die von Cornelius geschaffene hohe Gesinnung zu Arbeiten, die in ihrer Süßlichkeit anwidern. Das Gegenstück war eine verstandesmäßig hergestellte

Geschichtsmalerei, ohne Begeisterung, und dennoch erhöhte Lebensgefühle behauptend. Wohl gab es Kräfte im jungen Deutschland, die seiner Größe würdig waren. Aber entweder verstand man sie nicht in Berlin, oder man suchte ihnen beizukommen, indem man sie herunterzerrte in die Niederungen des Berliner Gassenwitzes. Menzel galt für einen deutschen Meissonier, Böcklins „Gefilde der Seligen", eben damals in die Nationalgalerie gelangt (1878), waren eine Quelle heiteren Genusses, und nicht anders wurde Richard Wagner mit seinen Musikdramen berlinisch volkstümlich. Wir wollen die Namen derer nicht wiederholen, die im Gegensatz zu solchen Großen als begnadete Dichter und Künstler angestaunt wurden, auch nicht die Namen jener Gelehrten ohne Geist und Herz, die in den Ruf der Weisheit kamen, nur weil sie sich ehrfurchtslos vergingen an allem Heiligen und Hehren.

Berlin als altpreußische Residenz, und Berlin als junge Reichshauptstadt: was konnte den allgemeinen Rückgang an Kultur, den diese Begriffe umschließen, grade zu einer solchen Zeit bedingen, da sich dem Deutschtum weitere Horizonte eröffneten und alle Wege zu einem größeren Denken und größeren Empfinden freigegeben waren?

Wir heute, unter ganz ähnliche Verhältnisse gestellt, nur von noch stärkerer Wucht, kennen die hemmenden Kräfte nur zu gut. Offenen Auges sehen wir es heraufkommen, unwiderstehlich, das neue Gründergeschlecht, das die Not der Zeit so trefflich nutzt und Ströme fließenden Blutes auf ihre Mühlen leitet. Kein Pranger und keine Empörung kann dagegen helfen. Diese Vampyre haben den Reichtum an sich gebracht, sie haben sich kraft seiner vom Volke gelöst als eine besondere Schicht: es kann gar nicht anders sein, als daß die Gesinnung und der Geschmack der schnell und ohne Skrupel zur Macht Gelangten auf Jahre hinaus bestimmend mitwirkt.

Nicht die Empörung ist es, die zu einer Neugesundung führt, sondern nur die lautlose, unverdrossene Arbeit der Niedergehaltenen, die den Glauben nicht verlieren an sich selbst und an die guten Kräfte des Volkes, trotz allem und allem. Stille Künstler und stille Denker, die nicht taub wurden für die Stimme des Gewissens in sich, nicht blind für den gestirnten Himmel über sich, sie haben damals, und sie werden auch heute Deutschland wieder deutsch werden lassen.

Einer dieser Abseitigen, vom strengen Geist der Selbstverantwortung Bestimmten war Max Klinger. Mitten in jener schlimmen Zeit, als ein allgemeiner Wettlauf nach Erfolg die Kunst dem um sich greifenden Mammonismus untertan zu machen suchte, kam er von seiner Heimatstadt Leipzig nach Berlin.

* * *

Auf der Museumsinsel hatte die Königliche Akademie der Künste im Frühjahr 1878 ihre 52. Ausstellung eröffnet. In dieser Ausstellung machte Max Klinger zum erstenmal von sich reden. Drei Werke waren von ihm da, ein Ölbild und zwei Zeichnungsfolgen. Von dem Ölbild unter der Benennung „Spaziergänger" (Tafel 2) wird berichtet, daß es ein gewisses Aufsehen machte. Der noch unbekannte Maler schien Anteil zu nehmen an Dingen, die ganz Berlin in Spannung hielten. Aus eigener Anschauung kannte man den von ihm gewählten Ort der Handlung: Vorstadtgelände mit den Ruinen der Gründerzeit, jenen nur eben im Rohbau begonnenen Häusern, die nun tot und zwecklos die Stadt umlagerten. Man kannte auch die dort umherlungernden Gestalten, die einst an diesen Bauten Arbeit gefunden hatten und jetzt, der Arbeitslosigkeit und einem ungewissen Schicksal überliefert, heranreiften zu Gefängnis und Zuchthaus. Eine Horde solchen Gesindels hat einen wohlgekleideten einsamen Spaziergänger gestellt. Der Einsame weiß sich zu helfen. An einer Backsteinmauer nimmt er Rückendeckung, zieht den Revolver und wartet gelassen, wer den ersten Steinwurf wagt.

Konnte man nach diesem Gemälde glauben, sich von dem Wollen des unbekannten Künstlers eine ungefähre Vorstellung zu machen, so war schon seine erste Zeichnungsfolge rätselhaft. „Ratschläge über das Thema Christus, Zyklus von acht Federzeichnungen in acht Rahmen" hieß es im Verzeichnis. Reihendarstellungen waren nichts Ungewöhnliches. Von Dürer bis Rethel waren sie immer wieder einmal zu Ehren gelangt, in letzter Zeit erst hatten Romantiker wie Klassizisten sich ihrer mit der gleichen Liebe angenommen. In der Ausstellung von 1878 gab es außer der Klingerschen noch zwei andere Folgen, bei denen in je sechs Blättern Joh. Gehrts und J. G. Pfannschmidt „ein glückliches Leben" und „das Leiden des

Propheten Daniel" erzählten. Mit alledem aber hatte Klinger nichts gemeinsam. Der Gegensatz namentlich zu den alten Passionen war handgreiflich. Nichts war ins Übermenschliche erhoben oder ins Schöne abgerundet, nicht einmal übertriebene Häßlichkeit ließ sich behaupten. Verständlich blieb nur ein starker Zusatz von kleinen Wirklichkeitszügen. War am Ende etwas den neuen Aufklärungsschriften Ähnliches die Absicht?

Vollends verwischt wurde der Eindruck, den man vom Gemälde gewann und in den biblischen Blättern mindestens in Einzelheiten bestätigt glaubte, durch die zweite Zeichnungsfolge, die „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs" (die Arbeit wurde verspätet eingeliefert und im Katalog nicht mehr verzeichnet). Ein Traum war dargestellt, und seine wirren Bilder waren so ernst genommen, als handelte sichs in ihnen um Tatsächlichkeiten. Für das aufgeklärte Berlin damals war das etwas so Ungeheuerliches, daß es nur eine Erklärung dafür gab: „man fürchtete für den Verstand des jungen Künstlers". —

Es wäre ein müßiges Beginnen, heute an dem allgemeinen Urteil jener Zeit überlegen Kritik zu üben. Wir dürfen den Stimmungsdruck nicht vergessen, unter dem der Ausstellungsbesucher von einem Werk zum andern ging. Die Wirklichkeitsmalerei hatte sich durchgesetzt, „aus dem Leben gegriffene" Bilder war man gewohnt sachlich und nüchtern wiedergegeben zu sehen. Von einem Zögling der Gussowschule gar, als den man Max Klinger im engeren Kreise kannte, war nichts anderes zu erwarten. Sein Spaziergängerbild schien das ja auch zuzugeben. Das war der große Fehler, daß man von diesem Bilde aus sich einen Weg zu den Zeichnungen suchte, die man so nur auf gussowisch sehen konnte, wobei dann alles in eitel Launen und Wunderlichkeiten auseinanderfiel. Hätte man es umgekehrt versucht, dann freilich konnte man inne werden, daß der Klingersche Wirklichkeitssinn doch aus ganz anderen Quellen gespeist wurde als der der übrigen. Die Spannung des Ölgemäldes wurde dann nicht länger als nur „sensationell" empfunden, und es gab keinen Widerspruch mehr zwischen ihm und den Bildern des Traums, bei denen haltlose Verworrenheit und stechende Klarheit so seltsam ineinandergingen. Nicht auf der Straße und nicht auf der Jagd nach irgendeinem dankbaren Ausstellungsstoff war die Anregung zum „Spaziergänger" gekommen.

Ist es so unverzeihlich, daß die Menschen von 1878 den Weg nicht fanden, der uns heute, nach vierzig Jahren, so selbstverständlich vorkommt? Keineswegs. Der eigentliche Schlüssel auch für die beiden Zeichnungsfolgen, heute jedem leicht erreichbar, war damals für die Allgemeinheit überhaupt noch nicht vorhanden. Wir haben ihn in den erwähnten Zeichnungen des jungen Klinger, von denen über hundert in den Besitz der Sammlungen Berlins und Leipzigs kam. Von ihnen müssen wir ausgehen, um die Grundlagen der Klingerschen Kunst zu erkennen.

3.

Zwei Elemente bleiben, wenn wir als rechte Zergliederer — die Chemie der Kunst wird ja heute auf allen Gassen gelehrt — die Bestandteile in Klingers Jugendwerk sondern und beiseite tun, was wir als nicht von seiner Art empfinden: schärfster Wirklichkeitssinn geht Hand in Hand mit schweifendster Phantastik. Bei dem ersten dieser Elemente hat man versucht, es abermals in Teile zu zerlegen, „Beeinflussungen" in Abzug zu bringen. Das ist ein Irrtum. Ein sicheres Gefühl sagt uns, daß beide Dinge, das Wirkliche und das Phantastische, bei Klinger nicht zu trennen sind, daß eins das andere bedingt, eins sich vom andern nährt. Und nicht nur ein dumpfes Gefühl, sondern lebendigstes Leben hat uns alle schon durch Zustände geleitet, in denen wir die Einheit der scheinbaren Gegensätze, ihr Aufeinanderangewiesensein unmittelbar empfingen. Das sind — es wurde vorhin angedeutet — die Zustände des Traums. Lebhafter als andere Künstler ruft sie der junge Klinger wach, und damit kommen wir auf Dinge, die weit über das Lebenswerk des Künstlers, ja über alle Kunst hinaus uns locken auf das hohe Meer der Menschheitsfragen.

* * *

In zweierlei Formen ist der Traum uns bekannt. Er kann dem Menschen nahen als etwas sehr Liebliches und Holdes, das sein ganzes Sein verklärt; und er kann ihn martern mit Schreckgesichten, erbarmungsloser als der wildeste Tag sie kennt. Schweben können wir im Traum, durch lichte Räume oder Sterngefilde, mit sanftem Flügelschlag der letzten Erdenlast enthoben, ja kaum des Flügelschlags bedürftig. Dann wieder zerrt es an unseren Sohlen mit Abgrund-

schwere; wir müssen bleiben, wie festgesaugt vom Boden, wehrlos gegen das Gräßliche, das langsam auf uns zukommt.

Die Bildkraft der quälenden Träume, aus denen wir uns selbst wachrufen durch einen Schreckenslaut, ist unendlich stärker, wesenhafter als die der anderen, in denen alles sich zu lösen und zu lichten scheint. Wenn es verschiedene Gattungen und Arten des Traumes gibt und eine Geschichte dieser Arten, die eine aus der andern werden ließ, dann ist es uns kein Zweifel, daß nicht der holde Traum am Anfang steht, der die Nacht aufhellt und uns einen Lichtblick mitgibt in den Tag, sondern nur der Traum der Angst mit seinen drängenden Gesichten. Die Menschheit mußte ihn um so früher kennen, je wirklicher und schärfer umrissen er sich gab, eine greifbare Macht des Lebens, die zupacken kann und die Dinge umgestalten.

Und dem ist in der Tat so. Wir wissen von Krankheiten, die früher einmal als todbringende Seuchen den Menschen zugesetzt haben und die heute zusammengeschrumpft sind zu harmlosen Störungen, auf die man kaum noch achtet. Der Traum ist dieser Art. Den Naturvölkern ist er noch immer eine wirkliche, für ihr Handeln bestimmende Macht. Zu ganzen Dörfern können sie fliehen, wenn einem der Ihren im Traum das Nahen überlegener Feinde angesagt wurde. Toten und Dämonen steht im Schlaf die Pforte ihrer Seele offen, und was sie mit ihnen verhandeln, ist für den Träumenden so bindend wie der Vertrag mit einem Lebenden. Es ist sehr leichthin geurteilt, solche Dinge abzutun als bloße Einbildung und Aberglaube. Jeder Schlafwandler sollte uns zu denken geben, bei dem der Traum Gewalt hat über den ganzen Körper; jedes Angstgesicht eines Verbrechers, das ihn als böses Gewissen (Furien gibt es noch immer!) in den Tag hinein verfolgt. Und wenn heute die hellseherische Kraft des Traumes nur noch seltenste Ausnahme ist, so mag auch das der letzte Überrest sein von einer einstmals elementaren und überallhin verbreiteten Macht. Bis hoch ins Mittelalter und in den stolzesten Kulturen hatten die Weisen so wenig Zweifel an dieser Macht, daß ihre Frage, ob der Traum das Leben sei oder das Leben der Traum, wahrlich kein bloßes Gedankenspiel war.

Das ist der Traum in der Geschichte. Noch herrischer ist seine Bedeutung für die Kunst. „All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei" sagt Hans Sachs. Sein Wort umschließt

eine ganze Philosophie der Kunst. In zweierlei Form erscheint der Traum uns auch hier. Traumdeuterei ist der holzgeschnitzte Götzenstock des Südseeinsulaners, Traumdeuterei das Wunderwerk aus Marmor im Hellenentempel. Die Gespenstergeschichten, mit denen sie sich gruseln machen beim nächtigen Feuer, die Offenbarung eines gottgesandten Geistes, die dem Leben eines ganzen Volkes Sinn und Inhalt gibt, Walpurgisnacht und Osterzauber, Caliban und Prospero — ins Unbegrenzte weitet sich die Macht des Traumes über die Kunst, und Sache des forschenden Gedankens ist es, Anfang und Entwicklung zu erkennen, das Traumwerk niederer Art zu sondern von dem, das uns taugt.

„Des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan": das ist die fördernde Macht des geläuterten Traumes, daß er die Seele des Künstlers sehend macht, daß er sie befreit von drängendem Beiwerk und das Wesentliche stark und sicher hervortreten läßt. Man hat bemerkt, es sei falsch zu sagen „ich denke", richtig sei vielmehr der Satz „es denkt in mir". Es denkt in uns auch im Schlummer, und um so tiefer vielleicht, je mehr der Schlaf die Seele löst und sie fähig macht, das Wahre aufzunehmen. Mit stärkerer Kraft, als der bewußt arbeitende Geist sie aufbieten konnte, sieht uns der neue Tag am Werk: im Traume ward uns gegeben, wonach wir im Wachen vergeblich langten.

* * *

Zurück zu Klinger. Traumwerk ist seine Kunst, Gesichte jeglicher Art bedrängen ihn von Kindheit an, sie erst machen ihn zum Künstler. Er selbst hat gelegentlich bekannt, daß ihm am frühen Morgen zwischen Schlaf und Wachen die Bilder und Gedanken kämen „mit einer bis an die Halluzination grenzenden Schärfe, so daß er sie nachträglich auf das Papier werfen konnte" (Singer). Zahllosen Werken auch anderer ist eine ähnliche Entstehungsgeschichte anzusehen, selten ist nur das unmittelbare Bekenntnis. Neben dem Klingerschen wäre ein solches von Albrecht Dürer zu nennen, der in einer unruhigen Nacht den apokalyptisch krausen Traum einer ausbrechenden Sintflut durchlebt. Am Morgen setzt er sich hin, hält das Gesicht in einer Zeichnung fest und beschreibt auch in Worten, wie es ihm geworden ist.

Es ist das Gnadengeschenk des Künstlers, daß er, was andern trübes Schicksal ist, sich selbst zum Segen wandeln kann. Wenn der Mensch verstummt in seiner Qual, gibt ihm ein Gott, zu sagen, was er leidet. Indem er es sagt, befreit er sich von ihm. Das Kunstwerk wird so zum Umschalter körperlichen Makels in geistigen Genuß, und die Kunstgeschichte ist voll der E. T. A. Hoffmann-, Grabbe-, Goya-, Callot- oder auch Jean-Paul-Naturen, die sich zeitlebens damit begnügten und ihrer Dumpfheit froh werden konnten als eines steten Antriebs zum Schaffen.

Anders Klinger. Wir sehen ihn umfangen von abertausend Traumgesichten. Er konnte das Schweifende, das ihm in unendlicher Fülle Gedanken vor die Seele zauberte, zu seiner besonderen Art machen und mit ihr ein Erzähler werden, dem es nie an Hörern fehlte. Aber er will nicht hinein in diese Sackgasse. Wie eine werdende Leibesfrucht oder ein Tier in der Metamorphose die Artengestalt, auf die es in einer bestimmten Zeit hinauszuwollen scheint, plötzlich von sich streift und ein anderes wird, so treibt es ihn von Gestalt zu Gestalt. Er überwindet die Vielheit der Träume und findet sich durch zu ahnungsvoller Klärung; er nutzt die höhere Gewalt, immer schwerere Stoffe zu meistern; über die Grenzen einzelner Künste drängt es ihn fort, und schließlich über alle Kunst hinaus zu reiner Menschlichkeit.

Wenn es wahr ist, daß nur die Künstler tieferer Betrachtung würdig sind, deren stete Arbeit an sich selbst uns eine Klärung übermittelt, die das eigene Wesen läutert, dann ist Max Klinger unter ihnen an erster Statt zu nennen. Keiner unter den Neueren hat eine ähnliche Entwicklung durchgemacht, keiner sich selbst so in Zucht genommen. Ja in der ganzen deutschen Kunstgeschichte ist vielleicht nur der eine Albrecht Dürer neben ihm, dessen Lebenswerk so heldenhaft sich aufbaut. Können wir bei Dürer sagen, es sei nicht eitel Neugier, ihm auf Schritt und Tritt zu folgen, wir würden vielmehr mit hinangezogen durch die Läuterung, die wir begreifen lernen, so trifft das Wort auch auf Max Klinger.

4.

Ebenso wie seelisch, steckt auch rein handwerklich in den Klingerschen Jugendzeichnungen ein Können, das man am Schlusse statt am Anfang eines Lebenswerks vermuten sollte. Alle Stile sind ihm

geläufig. Erasmus vermerkt bei Dürer, es sei erstaunlich, wie er mit dem bloßen Schwarzweiß des Griffels Schatten und Licht, Fernes und Nahes, Trübes und Glanz darstellte. Das Wort läßt sich übertragen auf den jungen Klinger. Seine Linien sind oft weich und anschmiegsam wie Seide, sie streicheln die Dinge, zärtlich möchte man sagen. Dann wieder spielt er ein Stück Natur herunter in einem rasenden Zeitmaß, bei dem das Laufwerk sich zu überstürzen scheint und dennoch jeder Ton fest sitzt. Die Kunst, Bewegtes darzustellen, die damals anfing die Geister zu beschäftigen, ist dem jungen Klinger eine ganz selbstverständliche Sache.

Wo er das herhaben mochte, hat man sich immer wieder gefragt, und eine lange Liste von Vorbildern wurde aufgestellt, die wie der Feenchor im Märchen sich ein Stelldichein geben und jedes sein Patengeschenk dalassen. Außer den damals lebenden Wirklichkeitsmalern von Menzel bis Gussow werden besonders griechische Vasenzeichnungen und japanische Holzschnitte namhaft gemacht. Das alles und noch einiges dazu soll in Klinger zusammengeflossen sein und sich dort ganz von selbst gemischt haben zu dem ihm eigenen Jugendstil. Es ist die alte Deutung kunstungewisser Menschenkinder, die etwa den großen Meistern Griechenlands nachsagen, sie hätten hier ein schönes Knie, dort eine schöne Hand, von einem dritten Modell die Rückenlinie usw. usw. herübergenommen. Es ist möglich, daß manch gelehrtes Buch so entstanden ist, ein Kunstwerk aber ist doch etwas anderes.

Die Klarheit und Sicherheit der Beobachtung jedweder Art des Lebens ist das Überraschende bei Klinger. Welches sind denn die Gelegenheiten, die aus uns selbst zuzeiten wahre Scharfschützen der Beobachtung machen? Nicht das verweilende Betrachten ist es, das unsere Sinne aufs äußerste schärft, sondern der jähe Augenblick, der uns trifft wie ein Überfall aus dem Hinterhalt. Wir können eine Landschaft im stillen Abendsonnenschein lange Stunden vor uns liegen sehen, und ihre Farben und Linien bleiben dennoch für uns unscharf. Wir sehen das nämliche Bild für den Bruchteil einer Sekunde in stürmischer Gewitternacht beim aufzuckenden Licht eines Blitzes: wie messerscharf ist plötzlich jeder Umriß, wie grell steht Farbe gegen Farbe! Auf durchgehendem Pferde rasen wir durch eine unbekannte Gegend — und bis in die nichtigste Einzelheit hinein ist sie uns bestimmter eingeprägt als andere, die wir von Kind auf um uns hatten.

Das ist der Fall Klinger. Hätte er als Schüler nur vor seinen Gipsantiken gestanden, vor Modellen und Naturausschnitten, die der Lehrer ihm wies, dann wäre nie und nimmer das Frühreife und Umfassende seiner Erstlingszeichnungen begreiflich. Aber er hatte seine Träume, seine Augenblicke zwischen Schlaf und Wachen, und sie haben ihn in eine Schule der Beobachtung genommen, wie kein Meister der Zunft, ob lebend oder tot, sie geben konnte.

Selbstverständlich war Klinger nicht blind für die Ausdrucksformen der andern. Er hat sie gesehen mit seinen für die Beobachtung so scharfgemachten Sinnen, und er hat auch genutzt, was ihm wahlverwandt war und tauglich, die ihn treibende Stimmung reden zu machen. Aber will bei solchen Beeinflussungen (um den Ausdruck der Schule zu wiederholen) schon außer der geringen Summe des Herübergenommenen die weit höhere des Abgelehnten in Rechnung gestellt sein, so ist noch mehr auf die Art der Herübernahme selbst zu achten. Es ist etwas anderes, ob man mit dem Skizzenbuch in der Hand auf Stoff ausgeht, um einen möglichst hohen Schwarz-auf-Weiß-Besitz nach Haus zu tragen, oder ob man das vom Leben Dargebotene in Erinnerung umsetzt und nur davon behält, was die starke Zuchtwahl des Unbewußten als wesentlich bestehen ließ.

Wir hören von Klinger, daß er in Berlin kein eifriger Akademieschüler war. Für ihn war „die Akademie tagsüber eine Qual, die Freude begann erst abends, wenn ich für mich allein arbeiten konnte und dann ging's auch immer die Nacht durch bis vier oder fünf". Klinger war eben stets ein Künstler der Erinnerung und damit sehr wesensverschieden von den Künstlern der Anschauung, die unter der Herrschaft der bloßen Wirklichkeitsmalerei gern als die vornehmsten angesehen wurden. Von einem ihrer größesten hat Hermann Grimm gesagt, man könne ihn sich kaum anders denken als mit gezücktem Skizzenbuch, wie man gewisse hohe Herren im Geiste ständig zu Pferde sähe. Ein Klinger mit seinem Skizzenbuch wie verwachsen, mit ewig spähenden Augen durch den Tag hinwandelnd und gehorsam nachschreibend, was der ihm in die Feder spricht: das ist eine unmögliche Erscheinung. Von Anfang an war er ein Künstler von innen heraus, ein „Maler aus dem Kopfe", wie Böcklin mit einem fast übermenschlichen Gedächtnis begabt und kraft dessen imstande, Gebilde zu formen, die greifbare Wirklichkeit und schweifende Phan-

taſtik gleichzeitig ſind. Andere mögen die Form nötig haben, um ihr nachträglich einen ungefähren Inhalt beizulegen; mäßigen Dichtern gleich, die dem gegebenen Reimwort einen Gedanken ſuchen: bei Klinger als einem Künſtler der Erinnerung ſteht am Anfang die Sache, und ſein unendlicher Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten läßt ihn nie verlegen werden um die paſſende Form.

Von unſerem Gedächtnis laſſen wir uns zutragen, was dort von Klingers Jugendzeichnungen am lebhafteſten wirkſam blieb. Da zeigt es ſich bald, daß alles andere ſchattenhaft zurücktritt gegen eine ganze Kette von Bildern des Grauens und des Todes. Es iſt kein angenehmer Weg, den ihre Entſtehungsgeſchichte weiſt. Wenn Traumzuſtände dieſe Erfindungen eingaben, dann müſſen ſie jenem Albtraum verwandt geweſen ſein, den eine der grellſten Zeichnungen Klingers ſchildert. Ein Hingerichteter kauert da zu Häupten des gequälten Schläfers (Tafel 5). Der abgehackte Kopf iſt auf das Kiſſen gefallen und grinſt den Träumer an mit ſchadenfrohen Augen und bläkendem Mund, das Haar noch geſträubt vom Todesſchreck. Ein zweites Antlitz ſcheint aus den hohlen Gefäßen des leeren Halſes ſich niederzubeugen und auf die genaue Ausführung der Martern zu achten, die dem Schläfer mit Kamm und Eiſenhacken zugedacht ſind. Das Spukhafte der Erſcheinung, das rieſige Ohr des Gerichteten, die zur Tatze entſtellte rechte Fauſt, die laſtende Schwere ſeines Körpers ſind grauſig überzeugend wiedergegeben. Wie ſtark muß das Angſtgeſicht geweſen ſein, das ſo genau gezeichnet werden konnte! Wir fühlen die Wucht des Gelebten, wiſſen uns vor einem Bilde, das reine Wirklichkeit getreu nachſchildert.

Ein ganzer Totentanz ließe ſich zuſammenſtellen aus den Blättern des jungen Künſtlers, in denen er ſich von ähnlichen Stimmungen losringt. Der Tod als Tröſter, als Pflaſterer, in der Gebirgslandſchaft, vor Herodes, vor einer Schwangeren, über einer Leiche, ſterbender Greis, ſterbender Wanderer, Sterben der Erſtgeburt, Leiche am Strand, Viſion, die leere Wiege, Schritt der Zeit. Gedanken über den Tod als Kunſtwerke ſind uns vertraut ſeit vielen Jahrhunderten. Alles Schwerſte, was über den Tod geſagt werden kann, und alles Weiſeſte und Letzte iſt immer wieder einmal ausgeſprochen worden. Klinger hat ſich ſpäter durchgerungen zur lichten Erkenntnis eines freien Menſchen. Sein „Tod als Heiland" iſt ſo erhaben und

rein wie das Wort der Erkenntnis: „Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod, denn unserer letzten Wünsche Ziel ist Tod". In seinen Anfängen aber steht Klinger noch ganz am anderen Ende des Wegs. Urzustände der Menschheit tauchen auf aus grausenhaften Tiefen. Wir wissen nicht, ob die Furcht die ersten Götter bildete, aber sicher hat sie bei der Schaffung der ersten Kunst ihr Machtwort mitgesprochen. Den vom Zauberglauben Umfangenen hat sie bei den vielbewunderten „Wirklichkeitsbildern" auf versinterten Höhlenwänden und auf altsteinzeitlichem Gerät die Hand geleitet, und diese ihre Kraft, dem Künstler neue Wege zu weisen, blieb unermattet bis auf unsere Tage; denn sie ist ewig wie das Sterben und das Werden selbst.

Das ist wohl das Fesselndste in diesen Blättern Klingers, deren Gegenstand beklemmt oder abstößt, zu verfolgen, wie der werdende Künstler unter dem lähmenden Eindruck eines Traumgesichts, im gierigen Willen, sich von ihm loszuzeichnen, die Mittel seiner Kunst erweitert. Wir greifen ein bestimmtes Blatt heraus: „Der Tod als Tröster des Gefangenen" (Tafel 3). Das Blatt hat Stellen, die in einem flüchtigen Ungefährstil nur grade andeuten wollen; daneben andere, die mit krallenscharfen Linien sich in Einzelheiten hacken. Eine regelrechte Schule würde ihren Zögling damals entweder zum einen oder zum andern angehalten haben. Klinger kümmert sich nicht um solche Lehren. Im Bann eines zwingenden Eindrucks nimmt er die Mittel, wie sie sich schnell raffen lassen, und gegen alle Schule gelingt es ihm, fremdartigste Stile in eins zu verschweißen. Wie die gleichzeitige Verwendung des Andeutenden und des Gewissen den Blick leitet! Wie wir in den schreckweiten Augen, den großen, brennenden, anschwellenden Händen das Leben sich stauen, wie wir es aus den schlotternden Gliedern entweichen und in sich verschrumpfen fühlen!

Man könnte sagen, von den Japanern bis zu Rembrandt hat es nicht an Vorbildern gefehlt, die gleichfalls solche Gegensätze im nämlichen Werke zusammenbrachten. Klinger mochte sie kennen, aber er kannte auch die noch viel zahlreicheren Vorbilder seiner Umgebung, die es anders meinten. Daß er sich grade so entschied, wie wir es sehen, war kein schwächliches Wählen und Suchen, sondern ein unmittelbares Zupacken, begreiflich einzig unter dem Druck eines unentrinnbaren Erlebens.

Die Reihe der Todes- und Schreckensbilder würde sicher noch auf eine ganze Anzahl scheinbar bloßer Wirklichkeitsdarstellungen auszudehnen sein, wenn wir deren Entstehung bis ins letzte seelische Geheimnis folgen könnten. Hierher gehören dürfte zum Beispiel ein Blatt der Dresdener Sammlung, „der Droschkenkutscher" (Tafel 8). Irgendeine für den oberflächlichen Blick ganz gleichgültige Tages- oder Nachtszene ist festgehalten. Ein Kutscher bückt sich über seine Börse, um dem Fahrgast Geld zu wechseln. Klinger, der vielleicht selbst der Fahrgast war, hat die Szene aufgefangen; aber mit welchem Blick! Man meint, die einsame Gestalt unter dem Lackhut müsse, emporschauend, einen hohlen Totenschädel zeigen. Trügt die Empfindung? Die Antwort geben spätere Klingerradierungen, wie „Tod auf der Landstraße", „Tod auf den Schienen", „Prostituierte", „Vor Gericht". Dieselbe Stimmung in Empfindung, Ausschnitt oder Beleuchtung. Der jähe Eindruck eines Augenblicks, schreckhaft, traumhaft erfaßt, hat auf viele Jahre vorgehalten.

Eine andere Zeichnung wurde bei einer Vorstellung im Zirkus angeregt (Tafel 7). Eine Kunstreiterin hat ihren Hengst in Hochstand gebracht und führt ihn mit wippender Gerte daher. Bei jedem anderen Künstler würde man sagen, ein ungewöhnliches Bewegungsmotiv, ein überraschender Anblick wurde um seiner selbst willen nachgezeichnet. Gilt es auch für Klinger? Zehn Jahre später hat er seinen „Krieg" entworfen. Aus einem Meer von Feuer drängt es lodernd und züngelnd herüber und ballt sich zu unentwirrbaren Knäueln von Wesen und Dingen. Eins nur hebt sich heraus wie ein gellender Aufschrei und übertönt alles andere: es ist der sich bäumende Hengst jener „harmlosen Studie". —

Die lichten, holden Träume fehlen gewiß nicht beim jungen Klinger, aber sie treten zurück. Das Schweben im Traume hat nicht das wallend Erdentrückte wie etwa bei Schwinds „Erscheinung im Walde", „Aschenbrödels Entführung", „Traum des Gefangenen", „Engel und Jüngling im gotischen Kuppelgewölbe" (wie denn überhaupt die Darstellung des Schwebens, ein ganzes weitverzweigtes Kapitel der Kunstgeschichte, bei den Romantikern eine besonders große Rolle spielt). Bei Klinger ist es mehr ein Schwimmen durch den stillen Ozean der Luft, ein Hingetragenwerden von unsichtbarer Welle oder auch ein Schaukeln und Wiegen. Da fühlt er sich frei

und oft so übermütig sicher, daß er lachend aller Erdenschwere und alles Gebundenen spotten kann. Aber zu oft nur lauert auch das Dumpfe, Vampyrische dort unten, als häßliches Tier, als tückischer Dämon, und droht dem Elfischen droben Gefahr.

Ganz frei und licht wird Klinger nur, wo alle guten Geister Griechenlands, wie er sie empfindet, in ihm sich regen und silberhelle Bilder vor die Seele zaubern. Das aber geleitet uns schon hinüber in Klingers reifendes Meisterwerk. Die ersten großen Folgen deuten uns an, wie Klingers Traumwerk langsam erdhaft wird und sich zum wachen Leben stellt.

2. Frühwerke.

1.

Die „radierten Skizzen" des Opus I, eine bloße Auswahl aus den Jugendzeichnungen, eröffnen den Reigen. Das Titelblatt deutet die Stimmung des Ganzen an (Tafel 9). Ein elfisches Wesen, lose und übermütig wie der Klang des Tamburins in seiner Rechten, schaukelt im Stehen auf einem Schilfrohrkolben. Über der Elfin gleitet ein schmaler Sichelmond, unten dehnt sich das Meer. Es ist so still in der Nacht, kein Hauch in den Lüften, kein Gekräusel im Wasser. Während sie mit ihrem Tamburin in die Stille hineinklappert und sich schaukelt, daß die Haare nur so fliegen, rauscht es plötzlich unter ihr. Über die Schulter sieht sie hinunter, was es gibt. Ein Krokodil ist aufgetaucht, die Augen lüstern blitzend, die blutgierende Schnauze halb offen. Die Elfe läßt sich nicht schrecken, sie spielt und schaukelt weiter, und in ihrem Blick ist es wie eine Aufforderung zum Tanz.

Der Gegensatz der beiden Wesen, des libellengleichen droben und des schweren, an sein Element gebundenen unten, läßt ihre Art sich wechselweise steigern. Das Krokodil hat in der Klingerwelt seine besondere Bedeutung. Wo irgend etwas recht Beschränktes, Widerkünstlerisches gegeben werden soll, da erscheint dieses plumpe Geschöpf, das so ganz Schnauze und so gar nicht Hirn ist. Auch andere haben den Rückständler aus Sauriertagen so empfunden. Der lust'ge Musikante am Nil mag ähnliche Blicke mit dem Krokodil ausgetauscht haben, ehe er ihm mit seiner Geige aufspielte wie die Elfe mit ihrem Tamburin.

Mit dem Worte „Tiersymbolik" glaubt man das Wesen solcher Klingerscher Darstellungen zu erschöpfen. Aber die Empfindung des Künstlers ist bei den Tierbildern doch zu eindringend, als daß er in

ihnen eine bloße Sinnbild- oder Zeichensprache führte. Gleich das dritte Blatt der Folge liefert ein Beispiel: „Siesta". Zwei Hummern haben einen Fisch erbeutet und ihn am Strand bis auf die Gräten abgeknabbert. Nun liegen sie träge und freuen sich tief aus Herzensgrund einer gesegneten Verdauung. Die Äuglein blinzeln vor Behagen, ihre Scharen falten sie übereinander wie faule, feiste Schlemmerhände. So lebhaft kennzeichnen, so von innen heraus fühlen kann das Tier niemals ein bloßer Rätselmaler; dazu gehört schon etwas von der Kraft der alten Tierfabel, die in jegliches Wesen hineinschlüpft und aus seiner Seele heraus die Welt empfindet.

Zwischen beide Blätter eingeschaltet ist die Widmungstafel „Malerische Zueignung". Ein pumphosiges Kerlchen sitzt da im Gras mit dem Rücken gegen einen Baumstamm; behutsam kritzelt es mit seinem Gänsekiel allerlei aufs Papier. Man nimmt an, daß der Dargestellte Klinger selbst als Kind ist. Die Platte war ursprünglich fast doppelt so hoch. Die obere Hälfte zeigte den Knaben von einem weiblichen Schutzgeist, der Phantasie, durch die Lüfte dem Erdball entgegengetragen. Oben das Diktat, unten die Niederschrift. Klinger hat das Stirnbildchen später selbständig zu einer Einladungskarte für Gurlitt verwertet („Phantasie und Künstlerkind", Singer Nr. 262). In der Folge der radierten Skizzen konnte er es nicht brauchen, da es nach dem Titelblatt nur eine Wiederholung gewesen wäre.

Zwei leichtbeschwingte, lichte Blätter folgen. „Frühlingsanfang" zunächst. Die vom warmen Atem des Lenzes wie hingenommene Natur, wo alles so durchsichtig ist und zierlich und alles sich doch auch so wohlig schwer und matt fühlt, kann feiner nicht gegeben werden als durch diese kahle Birkenwiese mit der sehnsuchtsvoll ausruhenden Mädchengestalt. Sie hat ein Blümchen zerzupft, ist dabei wohl auf das Orakel „Er liebt mich" ausgekommen und verliert sich nun in süße Gedanken, was noch alles werden mag.

Ein Frühlingstraum unmittelbar ist dann das Blatt „Schaukel" (Tafel 10). Ein Geschöpfchen aus dem Stamme jener Elfen, die der Schwerkraft spotten, und ein Adler haben irgendwo, vielleicht an der Mastspitze eines treibenden Seglers, eine Gelegenheit zum Schaukeln herausgefunden. Die Rollen sind schon verteilt. Sie hat sich an das Ende rechts gesetzt, er kauert links. Und nun geht das Wiegen los. Ihr macht es weniger Schwierigkeiten als ihm, der doch mit den

Krallen festzupacken und mit den Flügeln das Gleichgewicht halten muß. Wie die Kinder freuen sie sich ihrer herrlichen Erfindung, und wenn es genug ist des Spiels, dann werden sie wieder auf und davon sein und durch die Lüfte tollen zu neuem Übermut.

Die beiden nächsten Blätter lassen uns wieder zurückschnellen in die beklommen dumpfe Welt des Albtraums (Tafel 11). Wer kennte sie nicht die trostlose Öde einer verregneten Flachlandschaft! Endlos und eintönig grade zieht der Weg sich dahin zwischen kümmerlichen Bäumen. Er ist schwer zu gehen. Die gurgelnden Schritte gleiten aus, und immer von neuem heftet der lehmige Grund sich an die Sohlen. Welch gräßlicher Gedanke, auf solcher Straße einen Lauf um sein Leben wagen zu müssen! Das aber ist dem Verfolgten im Arbeiterkittel beschieden, den drei von seinen Genossen wie eine Meute hetzen. Er kann nicht ab vom Weg, rechts und links droht das Moor. Und der Weg hemmt seinen Lauf und macht ihn müde, bis er zusammenbrechen wird und das Schicksal über ihn kommt. Es ist das zweitemal, das Klinger eine Szene schildert aus dem Leben derer da unten. Beim ersten Bild, dem „Spaziergänger", sah er die Leute in Arbeitertracht noch in Gesellschaftshöhe als bloßes Gesindel. Hier beginnt er zu fühlen, daß es erbarmungswürdige Leiden auch unter den Armen gibt. Es ist wie ein Vorspiel der künftigen „Dramen".

Das Schicksal, das sein Opfer schon erreicht hat, bildet das vorletzte Blatt, „Wanderers Ende". Ein Höhenwanderer, der speerbewaffnet einen einsamen Weg ging. Im kahlen Gestein des Firns kam es über ihn. Wie Prometheus lehnt er am Felsen, und wie vor einem Prometheus steht lauernd vor ihm der Geier. — Das Sterben zwischen Schnee und Eis mag einsamer und bitterer sein als jedes andere. In bewachsener Landschaft ist es, als ob die Natur die entschwindende Seele gastlich aufnehmen könne, das Sterben wird zu einem Hinübergehen, einer Wanderung der Seele. Im harten Firn hingegen wie in der Wüste verschließt sich uns alles, wir finden nichts der eignen Art Verwandtes, der Trost des Nirwana bleibt dem Scheidenden versagt. Ist es ein Zufall, daß Klinger so oft mondkahle Felslandschaften und Wüsteneien als Ort der Handlung wählte?

Wie wenig die eigentlich tropische Landschaft Klinger bedeutet, sagt das Schlußblatt der Reihe, das mindest starke von allen: „Dolce far niente". Die sich des süßen Nichtstuns freut, ist eine Japanerin

in einer Hängematte unter blühendem Möschenbaum. Im Hintergrund schimmert der Fuji-Yama, ein Panther vorn hält Wacht wie ein Haustier. Hier sind wirklich japanische Anklänge spürbar, aber sie haben sich nicht umsetzen wollen in etwas Eignes. Nicht einmal das Schaukeln wirkt glaubhaft. Klinger versuchte hier eben eine Sprache zu reden, die nicht die seine war.

Als Ganzes bieten die „radierten Skizzen", wie schon gesagt, eine bloße Zusammenstellung früherer Zeichnungen in der Übertragung auf die Kupferplatte. Aber darüber hinaus sind sie auch eine Auswahl aus einer ungefähr doppelt so großen Zahl bereits radierter anderer Blätter. Die Musikerbezeichnung Opus hat noch nicht den Sinn, daß ein symphonisch in sich geschlossenes Werk gegeben werden soll, der Zusammenhang ist vielmehr locker wie bei einem Liederheft. Anders verhält es sich mit den drei weiteren Folgen, die um die nämliche Zeit entstanden: „Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus", „Paraphrase über den Fund eines verlorenen Handschuhs", „Umrahmungen zu Geibels klassischem Liederbuch". Sie haben die Einheit des Gedankens oder der Stimmung und sind in ihrem Nacheinander wohl geeignet, uns Klingers eigene Entwicklung zu klären.

2.

Griechen- und Christentum haben seit tausend Jahren so viel auf unsere Gedanken eingewirkt, daß kein Geschlecht einer Auseinandersetzung mit diesen beiden Elementen unserer Geistesbildung ausweichen kann. Es hat Sonderlinge gegeben — und ganze Zeiten, ihnen ähnlich —, die da meinten, sich für das eine oder das andre entscheiden zu dürfen. In hochmütigem Stolz haben sie dem Nazarener abgesagt oder haben Scheiterhaufen gerüstet für die Götter Griechenlands. Wo sind sie geblieben, alle die romantischen oder fanatischen Geister, die Julian- und Savonarolanaturen! In Schönheit gestorben die einen, vom Wirbel verschlungen andre. Sie haben nicht Wurzel fassen können, so wenig wie jene anderen Sektierer, die gar das Griechentum und die Bibel mitsamt vergessen wollten über irgendein Gewesenes. Golgatha und der Olymp: diese beiden Mächte sind da, unüberwindlich stark wie alle Natur, und niemand verlästert sie ungestraft.

Max Klinger wäre nicht einer unserer führenden Geister, hätte er nicht willig von Anfang an beidem die Seele erschlossen und mit ganzer Kraft daran gearbeitet, daß das Widerstreitende zur Einheit wurde. Wie bei Albrecht Dürer nimmt dieses Streben um einen Ausgleich auch bei ihm den vielleicht besten Teil des Schaffens hin. Nur die Kräfteverteilung ist eine andere. Für Dürer war das Christentum trotz Papst und Mißwirtschaft der Kirche eine im tiefsten Wesen klare Sache. Er hatte seinen festen Glauben, um den er sich nicht mühen brauchte wie um die Schönheit der Antike. Deren Wesen vermochte ihm nicht der Humanismus zu erschließen, nicht die Kunst der Italiener noch das kärgliche Erbe der Alten selbst, dessen er habhaft wurde. Hier hat er gekämpft und gelitten, und wenn jedes Künstlerleben auch ein Tragisches umschließt, so ist es bei Dürer das verzweifelte Ringen um griechischen Geist.

Anders bei Klinger. Was ihm als Erbe und Geschenk zufiel, war das Hellenische. Dürer hatte ja auch für ihn geschaffen, und der Ertrag seines Lebens hatte sich ins Unermessene gesteigert. Von dem marmornen Volk, das neben dem aus Fleisch und Bein die Alte Welt besiedelt hatte, war Gestalt um Gestalt wieder hervorgekommen ans Licht, die alten Bücher hatten ihre Gedanken hergegeben, und ihr Same hatte sich triebkräftig erwiesen auch auf nordischem Boden. Winckelmann hatte sein Werk getan und Goethe, in Bau- und Bildwerk war griechisch gedacht worden, von Voß bis Geibel wetteiferten die Dichter, das Wort der Alten auch in deutscher Zunge erklingen zu lassen. Und das alles war nicht wie einst nur der Besitz einer umhegten Zunft oder Kaste: durch das Kanalwerk der Schule und des Schrifttums verästelte sich's, das ganze Volk durchdringend, eine leichte und sichere Nahrung für jeden, der sich nähren lassen wollte.

Wie aber stand es um jenen anderen Teil, um Golgatha und Christus?

Wir Älteren kennen ihn noch, jenen Größenwahnsinn der Aufklärungszeit, der eine Abklärung war und das Volk bedrohte mit einer grenzenlosen Verarmung. Das Leben Jesu wurde ausgelaugt, alles Hohen und nicht Alltäglichen entkleidet. Eine verarmerikanernde Welt zerrte es hinein in das Rädergetriebe ihrer Maschinen, einem jeden zu raschem Erfolg verhelfend, der teilhaben wollte an solchem traurigen Jakobinergetriebe.

Das war die Frage, die an den jungen Klinger ging und die über sein Künstlerlos entscheiden mußte als eines Auserlesenen oder Verstoßenen: ließ auch er sich werben für den Chor der Abtrünnlinge? Übersah er wie so zahllose andere über einen kurzen Ruhm ein langes Vergessensein? Und das war die Antwort des jungen Auserwählten, daß er nicht sich verleiten ließ zu Lästerung oder Mißachtung, daß er Hellas und Nazareth sprach und damit die Grundmauer fügte zu einem Werk, das die Zeiten überdauert.

* * *

Die deutschen Wälder umrauschten den Heiland, durch deutsches Land mit gegiebelten Städten und Burgen schreitet er bei Albrecht Dürer, wohnlich vertraut trotz aller Enge und Armut findet er es noch bei Rembrandt. Erst Klinger macht vollen Ernst mit dem Wort, daß Wüsteneinsamkeit den Mann der Botschaft umgab. Wüßten wir es nicht schon, welche Stimmungen den jungen Klinger immer wieder zwangen, die Landschaft gewordene Verlassenheit im Bilde zu geben, so würde es uns klar aus einer seiner früheren Zeichnungen: „Christus geht in die Wüste". Mit niederschmetternder Wucht empfindet man den Eindruck des Verlorenseins in der winzigen Gestalt, die da verschlungen wird von der Unermeßlichkeit der Wüste.

Eine arme Seele, die sich verirrt hat auf einen fremden Stern und dort nichts und niemand seinesgleichen findet, das ist der Klingersche Christus, wie in der Natur, so auch unter Menschen. Welches Alleinsein in einem Blatt wie „Christus vor dem Hohenpriester"! (Tafel 12). Höhnische Neugier, Stumpfheit, Haß und Verachtung sind um ihn her. Wie ein eingefangenes bösartiges Tier betrachten sie ihn — wie einem bösartigen Tier werden sie ihm den Garaus machen, daß keine Spur seines Treibens sie mehr stört.

Aus dieser Stimmung einer vollkommenen Hoffnungslosigkeit heraus sind die acht Blätter der Christusfolge von 1878 im einzelnen wie im ganzen geworden. Mit dem Abschied Jesu wird begonnen. Es ist die nämliche Szene, die in Dürers Marienleben eine so plötzliche und scharfe Wendung bringt. Die jähe Unterbrechung des Märchenidylls durch die große Stimmung überrascht wie ein unerwarteter Tonwandel in einem Musikstück. Und dennoch bleibt Dürer

ausgeglichen und gibt eine Lösung. Christus findet Worte des Trostes für die Zurückgelassenen, ein sonniges Land mit Dörfern und Städten wird ihn noch lange auf seinem Weg begleiten. Der Heiland Klingers aber kann die vom Schmerz wie schlaggerührte Mutter, die in ihrer Verzweiflung sich windende Magdalene nicht trösten. In grausamer Klarheit wie die wüstenkahle Landschaft liegt das Schicksal vor ihm ausgebreitet. Sein scheidender Blick spricht aus, was der Mund nicht sagen mag.

Dann macht er sich auf, seine Lehre zu künden. Von einem Berge hernieder wird er sprechen. Keinen freundlichen Wiesenhang, kein Schattendunkel hat er gewählt: ein steiler Wüstenkegel ist die Höhe, die ihm taugt. Dort geht es hinan durch den glühenden Sonnenbrand in langsam verdrossenem Zug. Johlende, feixende, zungenbläkende Kinder als Vortrupp, die Jünger selber verärgert und in achtlose Gruppen zerstreut, hinterher der Alltagspöbel. Was mag er groß zu sagen haben, der Sonderling aus Nazareth! Aber eine Abwechslung in ihrem Lungerdasein ist es immerhin, es wird ihnen etwas zu schwatzen geben, und so machen sie den wunderlichen Ausflug des wunderlichen Heiligen trotz Staub und Sonne mit.

Das Wort ist gesprochen, und das Wort hat gewirkt. Die hämischen Mäuler sind stumm geworden, nicht einer hat sich zu rühren gewagt, als der Zug des Heilands und der Jünger sich bergabwärts machte. Auf halbem Wege steht ein römischer Soldat. Auch ihn hat bloße Neugier gelockt — auch ihn hat Ergriffenheit überwältigt. Er zieht den Helm und erweist dem Fremden Ehre wie einem Vorgesetzten. Nur ganz im Vordergrunde tuschelt es heimlich und böse: drei Pharisäer, drei Besserwisser und Pächter der Sitte. Wer wird der Stärkere sein, der Mann des offenen Wortes oder die Gruppe der Zischelnden?

Es kribbelt und wibbelt weiter! Das Otterngezücht der Vielzuvielen kriecht wieder heran, den Einsamen tückisch umstellend. In einer ärmlichen Dorftaverne hat er sich zu Tische gesetzt, da drängt es sich an ihn, klimpert mit Geldstücken und stellt die Zinsgroschenfrage. Gelassen gibt er seine Antwort, und bis in die Geste der Hand hinein ist seine ruhige Art eine Widerlegung ihrer Hast. Aber was will der eine wider die Menge! Lehren möchte er sie und bessern, und kann sie doch nur kränken.

Noch einmal versucht er es durch die Tat. Zu Jairus wird er gerufen, dem das Töchterchen starb. Sonne wird es im Totengemach, da er eintritt. Und er wirkt das Wunder. Eine Kraft geht aus von den langsam sich hebenden Händen, von den saugenden Blicken des vorgebeugten Kopfes, die stärker ist als alle Kraft des Fleisches. Der starre Körper gehorcht ihr. Noch findet die Halberwachte, aus einer anderen Welt Zurückgerufene sich nicht recht heim. Wie ein Hauch liegt es über ihrem Blick. Aber der Hauch vergeht, mit Ohr und Auge tastet sie sich zurecht in das gewohnte Leben und in den Kreis der Ihren, die fassungslos dem Wunder folgen.

Das Übermenschliche geschah, und das Unmenschliche ist seine Antwort. Sie haben ihn gefaßt, haben ihn geschlagen und verspottet und wollen nun das Todesurteil. Pilatus soll es geben (Tafel 13). Der steht als kühler Herr von Welt und hoher Staatsbeamter neben dem Gebundenen und hält mit näselnder Stimme eine Ansprache an das Gassengesindel. Es recken sich da ein paar Fäuste, eine Hand spreizt langend über die Köpfe — was kümmert es ihn! Die Sache langweilt ihn, der alberne Judenkönig ist ihm so lästig wie das Judenpack selbst. Keinen Blick hat er übrig für ihn, nur einen lässig weisenden Fingerzeig mit der Linken (das ganze England scheint verkörpert im Gesicht dieses hochmütig beschränkten Gentleman, der einen Fall erledigt).

Der Mob hat seinen Willen durchgesetzt. Der Hergelaufene aus Nazareth, der so anders sein wollte als alle anderen, bietet ihnen heute das letzte Spektakel: er kommt ans Kreuz. Das dürfen sie nicht versäumen! Und alle, alle sind sie dabei, schimpfen über die Soldatenkette, die sie nicht nah genug heranlassen will, kreischen und lachen, und was jung ist und lustig, wahrt die Gelegenheit im Gedränge und geht auf Liebesabenteuer. Hoch zu Pferde aber thront das ewige Rom, mit eiserner Stirn, erhaben über das Lumpenpack und seine merkwürdigen Schauspiele.

So war denn alles vergebens und die Welle des Gemeinen kann sich wieder schließen über einem Reinen, der umsonst gelebt hat? Wenn es ein Jenseits gibt und eine Hölle, dann mag es sein, daß er da drüben Besseres wirkt, daß er gleich einem blendenden Licht den Verdammten erscheint und alle ihre Leiden entwirrt. Auf dieser Erde aber? ...

Die Christusfolge läßt die Frage offen, doch auf einem andren Blatte, dem „Schritt der Zeit", hat der junge Klinger eine Antwort gegeben, die schrecklicher ist als alle Schrecken jener acht Blätter zusammen. Ein geflügelter Fuß kommt da über eine Wüstenlandschaft, wo am Sockel des Berges mit den drei Kreuzen der Dorngekrönte weilt. Die Sohle stapft nieder, sie berührt den Scheitel des Heilands, sie zwingt ihn zu Boden, so sehr er sich mit ganzer Kraft dagegen stemmt: ein leiser Druck noch und alles ist spurlos zertreten vom enteilenden Schritt der Zeit.

* * *

Was hat Klinger gewollt, als er Christus so ganz verlassen zeigte, so zum Ersticken umdrängt von eitel Gemeinheit und Bosheit? Es ist den Alten nicht schwer geworden, in ihren Passionen auch das Niederträchtige zu schildern. Aber sie haben dann auch wieder Bilder des Trostes gefunden, lassen verstehende Liebe Christus nahe sein; beim Abendmahl, vor Golgatha, am Kreuz. Ja selbst ihre rohe Volksdarstellung ist nicht ganz bar des versöhnenden Tons einer derben Kapuzinerpredigt. Das alles fehlt Klinger. Sein Christus scheint nicht von Gott gesandt, sondern von Gott verbannt in eine sternenfremde Welt. Was also ist damit gewollt?

Gewollt ist nichts, sondern alles nur gemußt, und die Erklärung gibt uns die treibende Kraft in Klingers erstem Schaffen. Träume, die den Menschen heimsuchen, sind nicht dazu angetan, eine Beobachtung der Liebe und des Verstehens zu erwecken. Sie zeigen lauernde Gefahren, schießen wie Stichflammen auf ihren Gegenstand los. Die Menschenfurcht (denn das ist es weit mehr als Menschenhaß und -verachtung) hat auch sonst den jugendlichen Künstler zu einem schlimmen Deuter menschlichen Sinnens werden lassen. So hat er Mephisto gesehen, nicht als roten Theaterteufel mit Pferdefuß, Hörnern und Bocksbart, sondern als den blasierten Skeptiker von ätzender Beredsamkeit, der noch immer unter uns wandelt. So einen abgefeimten Gauner von altem Verführer mit einer jungen Schönen, so eine Gruppe empiregekleideter Menschen, deren Gespräch sich zuspitzt wie zu einem lebensgefährlichen Florettgefecht.

An einen solchen Geist wird die Frage des Christentums gestellt, und er beantwortet sie, wie er nicht anders kann. Er vermag nicht

an einen Heiland zu glauben, den seine Degen treu geleiten durch eine Welt der Widersacher, an dem alles Lauernde und Tückische ohnmächtig niedergleiten muß. Er sieht das Gemeine in der Übermacht, sieht den Heiland ihm so wehrlos preisgegeben wie einen armen Träumer seinen Angstgesichten. Von diesen Träumen sich zu lösen, aus ihrer Verwirrung herauszuflüchten in jene andere Welt der lichten, klärenden Träume, war ihm Lebensgebot, wenn er in seiner Kunst ein Führer werden und nicht bloßes Opfer bleiben wollte.

Es ist ihm gelungen dank jenes anderen Erbes, das ihm seine Zeit mit auf den Weg gab, des Gnadengeschenkes von Hellas. Er sah es, wie die Romantiker es sahen, von Sonne durchtränkt, eines sorglos heiteren Lebens sich freuend. Dieses Liebliche noch lieblicher zu sehen, war ihm Herzenssache, war ihm Notwendigkeit, der drängenden Schreckgesichte Herr zu werden. Erst als sie völlig gebannt waren, konnte er eine spielerisch empfundene, tändelnde Antike heranführen zu erhabener Größe und mit freierem Blick noch einmal dem Erlöser ins Angesicht schauen. Das Werk aber, das ihn zwischen den zwei Welten zeigt, der dämonisch wirren und der göttlich klaren, das uns den Kampf seiner Seele spannend miterleben läßt wie eine wirkliche Begebenheit, das ist die seltsame Folge gezeichneter und später radierter Blätter, die im selben Jahre entstand wie auch die Christusfolge: Der verlorene Handschuh (die Radierungsfolge erschien 1881 als Opus VI).

3.

Es handelt sich um die Geschichte einer Liebe, von der niemand nichts weiß, nicht einmal die Heißgeliebte selber. In Berlin hatte sich eine Rollschuhbahn aufgetan, die man auf Gründerdeutsch Skating ring nannte. Unter den Stammgästen dort machte eine junge Brasilianerin viel Aufsehen. Als Künstler verstand Klinger die allgemeine Bewunderung zu würdigen, und als blutjunger Mann empfand er noch mehr. Er war zu scheu für eine Annäherung (so steht es mindestens in der Geschichte) und hielt sich toggenburgerisch beiseite. Da gibt es eines Tages ein Ereignis. Bei einer flotten Runde verliert die fremde Schönheit einen Handschuh. Im Augenblick hat der junge Künstler sich gebückt und nimmt im Lauf den Handschuh an sich — aber nicht, um ihn zurückzugeben.

Das ist die Vorgeschichte, in zwei Blättern recht und schlecht erzählt, wie es eben zur Erläuterung des Ganzen nötig ist. Dann folgt auf acht Blättern die Handlung selbst, die in einem tollen Traum sich abspielt. Nur eins bleibt beständig in dem Wirbel sich überstürzender Bilder: der Handschuh der schönen Brasilianerin, der da ist, was auch geschehe, der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht.—

Als es Zeit war zum Schlafengehen, hat der verstohlene Liebhaber sich nicht gleich niedergelegt. Mit hochgezogenen Beinen kauert er im Bett, den Handschuh vor sich auf der Decke (Tafel 14). Er kommt ins Sinnen. Mit geschlossenen Augen noch meint er den Handschuh zu sehen. Ganz nahe, zum Greifen nahe liegt er dort vor ihm .... Aber ist das auch wirklich so nahe? Gleich neben dem Handschuh steigen aus dem Boden Rosenstämmchen hoch, zart und schlank wie die Gestalt da unten am Fluß, der auch wie ein Handschuh aussieht. Und hinter dem Flusse dehnt sich eine Frühlingslandschaft, und aus der Landschaft wächst ein Berg. Also schläft er und träumt? Aber nein, da neben dem Bette liegt ja noch sein Anzug! Sein Anzug, wirklich? Er ist so groß und so durchsichtig, so gar nicht zum Fassen. Sollte es nicht der Schatten einer Wolke sein?

Er ist wirklich ins Traumland geraten. Lange hat er sich dagegen gewehrt, und das Schwanken beim Einnicken läßt ihn glauben, er sei auf einem Boot im Meer und treibe nun hin über lange Wellenzüge. Nun weiß er auch, warum der Handschuh ihm bald nah erscheint und bald wieder weit. Die Wellen sind es. Sie haben den Handschuh über Bord gespült und schwemmen ihn schaukelnd nun weiter, wellauf und wellab, bald näher und bald ferner. Er steuert draufzu, doch das Boot kommt nicht nach, wie auch das Segel sich bläht. Hinterher mit dem Enterhaken! Er muß den Handschuh wiederhaben!

Aber da ist er ja, auf einen Muschelwagen hat er sich gerettet. Mit lässig sicherem Griff hält er die Zügel, die Wellenrosse zu leiten. Er wird es schaffen, das Meer ist ja wieder so ruhig, das Linienspiel seiner Wogen so anmutig reizvoll wie fließendes Rosengerank. Und Sonne, wolkenlose Sonne prangt über den Wassern.

Land! Die Wellenrosse haben ihren Weg gefunden (Tafel 15). Am heiligen Strand, wo den alten Göttern einst ein steinbehauener Altar zugerüstet ward, zwischen Opferleuchtern, schlank wie Rosenstämmchen

schlank wie jene unvergeßliche Gestalt, dort ruht der Handschuh nun von langer Irrfahrt aus. Es ist einsam am heiligen Strande, die Götter sind ja längst von dannen, aber die Wellen rauschen noch immer wie einst, als sie die Schönheit trugen, und die Wellen huldigen dem neuen Heiligtum auf dem steinernen Altar. Ihr Gischt wird zum Rosengestöber, und das schäumt und rieselt nun her und häuft Rosen auf Rosen in immer neuen Wogen.

Wie, was ist das?! Das ist das Meer nicht, dem die Wellenschaumgeborene entstieg, das ist das Meer der Gorgo, der Dämonenfratzen und Trolle (Tafel 16). Träumt er denn? Natürlich, es ist nur ein Traum, er liegt doch im Bette, und dort brennt das Licht. Aber der Leuchter steht halb im Wasser, und neben dem Lager steigt eine Felsschroffe auf wie ein ewig verschlossenes Tor. Um Himmelswillen, wo ist der Handschuh? Dort über dem Kissen liegt er, riesengroß. Er krallt die Finger und sucht verzweifelt an der Felswand nach einem Halt. Nein, das ist er doch nicht. Ganz klein schwimmt er drüben noch auf der Flut, langt hinüber ans Land und wird rückwärts gezogen von einer tückischen Hand. Mit schnappenden Mäulern drängen zwischen den Meerunholden zwei Krokodile heran, sie kommen näher, sie halten zum Felsentor, sie klemmen ihn ein, sie werden das Bett noch zerdrücken.

Allen Göttern Griechenlands Segen und Dank: der Albtraum ist überstanden. In Hellas ist er wieder, in einem rosengeschmückten Tempel. Mitten im marmorgetäfelten Heiligtum erhebt sich auf zierem Gestell ein Tischchen, und auf dem Tische liegt der Handschuh. Seltsam ist nur der Vorhang, der das Allerheiligste vor Unberufenen wahrt. Er wirft so ungewohnte Falten, als ob dort ein wandhoher Handschuh neben dem andern von der Stange niederhinge. Behutsam lüpft es sich links an zwei Stellen. Ist es der Wind? Nicht der Wind, zwei spitze Schnauzen tasten sich vor. Es sind die Krokodile aus dem Meerspuk. Sie haben das Heiligtum erschnuppert und wollen es rauben.

Das ist das Ende! Der Schreckenstraum war die Wahrheit, und Hellas war nur ein Traum. Er ist wieder im Zimmer, sieht eines der Krokodile den Handschuh erfassen, und da er ihn wieder haben will, fliegt das Untier von dannen, über Rosengebüsch hinaus in die Nacht. Blindlings stoßen die Arme ihm nach, durch die zer-

klirrenden Scheiben hindurch. Zu spät. Wie ein Aal entgleitet ihm der Schwanz des Krokodils, das sein Liebstes ihm entführt.

Hellas ein Traum? Das Albdrücken Wahrheit? Es kann nicht sein, und Hellas lebt doch! Im halben Erwachen sieht er den Handschuh, friedlich auf den Tisch gebreitet, unter quellenden Rosen, von denen es duftende Blätter tropft. An der Tischkante aber kauert libellengeflügelt Klein-Eros, Bogen und Köcher zur Seite.

* * *

In dem uralten Kampf zwischen den Weltansichten des Tages und der Nacht hat die germanische Rasse sich seit Jahrtausenden durchgerungen zu einem reinen Sonnenglauben. Doch was sind Jahrtausende im Leben einer Rasse! Restlos vertilgt ist die trübe Erinnerung an eine Welt der Dämonen und des Nachtspuks nicht; immer wieder kann es kommen, daß ein Geschlecht hinabgedrückt wird in ihre Schrecken, daß es aus eigener Kraft sich wieder heraufarbeiten muß zum Licht. Und nun erst der einzelne, der Künstler gar, der die ganze Stammesgeschichte in sich zu erleben bestimmt ward! Das ist gewiß ein Los, dem nur die Stärksten sich gewachsen zeigen.

Klinger ist es gelungen, und wir kennen die Mittel, mit denen er es leistete. Träume fand er gesetzt gegen Träume, schlimme wider gute, und von den einen sich zu retten zu den andern, war ihm Bedingung, bevor er sich dem reinen Tag zu eigen geben konnte. In dem seltsamen Erlebnis vom verlorenen Handschuh finden wir bei Klinger die Tages- und die Nachtansicht in einem Ringen verstrickt, so spannend und dramatisch wie nur je eine Wirklichkeit. Das macht diese Folge so bedeutsam für das Leben des Künstlers, ja für die deutsche Kunst und damit für unsere gesamte Seelenerkenntnis.

Rein äußerlich schon geben die Gegensätze sich offensichtlich kund. In den Blättern der Segelfahrt, des Meerspuks und des fliegenden Drachens wühlt das Dämonische; im Muschelgespann, der Rosenbrandung und dem Tempel geht der Atem freier. Sehen wir in den Bildern nichts als die Mache, so ist jene Gruppe das, was man malerisch nennt, diese hingegen ist „linear" empfunden. Zwei ganz verschiedene Stile stehen da gegenüber, so fremd einander, als ob sie von ganz verschiedenen Künstlern oder mindestens aus getrennten

Zeiten eines Künſtlerlebens kämen. Das Lineare würde dann nach alter Schulweisheit am Anfang ſtehen, das Maleriſche ihm folgen. Klingers Werk iſt nicht das einzige, das ſolcher Syſtematik widerſpricht. Beides, das Lineare wie das Maleriſche, iſt ihm ein Ausdruck, er greift zum einen oder andern, wie die Sache es verlangt. In den klaſſiſch-antikiſchen Schilderungen aber, zu denen er ſich nunmehr flüchtet, konnte er das Maleriſche vorerſt nicht brauchen, und das beſtimmte ihn eine Zeitlang zu einer Entwicklung, die nach der Schuldogmatik Rückbildung zu nennen wäre.

4.

Alles, was an lieben und an verliebten, zärtlichen Gedanken im jungen Klinger ſich regt, ſchlüpft in antikiſches Gewand. Es iſt nicht die Antike Winckelmanns und der Klaſſiker, die Klinger die rechte Formenſprache übermitteln konnte, und von den Näheren hatte weder Genelli noch Carſtens, weder Thorwaldſen noch Preller ihm etwas zu geben. Auf mögliche Anregungen der Alten ſelbſt wird hingewieſen, auf den feinen Umrißſtil der Vaſenzeichnungen, die Bewegtheit der Wandmalereien Pompejis. Aber die bildende Kunſt unmittelbar war es überhaupt kaum, die Klinger die verſunkene Welt ſo begehrenswert machte: das Schrifttum der Alten iſt es, das wie Muſik auf ihn wirkt. Auch da iſt es nicht das Erhabene, das ihn feſſelt, nicht die wuchtende Größe der Tragiker oder das Pathos eines Virgil. Die leichten Lieder aber eines Anakreon, das Gaukelſpiel der Verſe eines Horaz laſſen ihn hellhörig werden; hellhörig und hellſichtig. Glückliche Weſen erſcheinen ihm da, von Grübelei und Sorge unbeſchwert, und lachende Götter, von lachenden Menſchen ſich zum Bilde erſchaffen. Und wie ihr Weſen iſt die Welt, in der ſie ſich tummeln. Arkadiſche Gefilde ſind ihnen bereitet, mit Hainen und Quellen und Triften, und Haine, Quellen, Triften reden auf ihre Art die Sprache der griechiſchen Menſchheit, die Sprache der griechiſchen Götter. Es iſt das nämliche Weſen, das ſich vieltauſendfach veräſtelt, entzückend in ſeiner Vielheit, berauſchend in ſeiner Einheitlichkeit. Durch das Wort geht es ein in die Seele des jungen Künſtlers, und nun will er es Bild werden laſſen. Mit Inbrunſt liebt er dieſe Welt, in ihr kann er leicht ſein und ſorglos und die Schwere der auf ihm laſtenden Gedanken löſen.

Als Kind schon soll Klinger so empfunden haben. Die Lehrer klären ihn auf über das Wesen des griechischen Mythos und das Walten der Unsterblichen. Er aber weiß es besser und entwirft lästerliche Bildchen „auf die olympischen Götter, die er um alle ihm bekannten Halbgötter vermehrt, damit er für die Fülle seiner drolligen Einfälle auch genug Personen bekommt". Er wird das Entsetzen seiner Lehrer. „In dem willenlosen Drang nach Kritzelei reizt ihn namentlich in Rechenreinschriften das Oval der Ziffern zu einer daraus konstruierten Figur, einer Karikatur. Er weiß nicht, was er tut. Denn wenn sein Lehrer ihm mit Donnerwetter das Heft zurückgibt, guckt er groß und verträumt und studiert die Wut des Katheder-philisters" (Meißner).

Unter den frühen Werken finden wir zwei Zeichnungen Klingers, in denen seine ganze Freude an der Alten Welt wie in Zungen spricht: „Amor, auf Mädchen schießend" und „Centaur im Gespräch mit Wäscherinnen" (Tafel 17 und 18). Die Opfer der Amorpfeile sind an die Latten einer Art Heuheschengestell gebunden, appetitlich anzuschauende Figürchen, die ihr Schicksal sich windend oder herausfordernd oder ergeben erwarten. Noch gegenwärtiger, wie etwas selbstverständlich Alltägliches fühlt man den Centaur. Als ob man das Geklapper seiner Hufe in der hohlen Steingasse hörte, mit ihm den Duft der frischen Wäsche einatmete, zu der er herüberlangt und sich dabei des töricht holden Geschäkers mit den drallen Wäscherinnen freute.

Noch aber waren Bilder solcher Art für Klinger nicht das Richtige. Sie waren zu ausführlich, zu weilend für die flüchtigen Gesichte, die er einzufangen hatte. Ein anderer Stil mußte dafür gewonnen werden, leichter im Umriß, formelhafter, durchsichtiger. Ein Zufallsauftrag der ihm winkte, gab endlich die entscheidende Anregung. Zu Geibels „klassischem Liederbuch" sollte er Randleisten zeichnen. An die 150 Lieder hatte Geibel verdeutscht. Nur in einem ganz leichten Federspiel ließ sich das bewältigen. Klinger machte sich an die Arbeit. Sie sollte Stückwerk bleiben. Der Verleger, durch geschäftliche Mißerfolge entmutigt, zog sich zurück, und außer fünf Doppelblättern, die Klinger fürs erste entworfen hatte, kam nichts aufs Papier. Diese Arbeiten aber (jetzt in der Berliner Nationalgalerie) waren dennoch nicht umsonst für Klinger: in ihnen hat er den Stil gefunden, der seinen nächsten Meisterwerken eine eigene Note gibt.

Anakreon, die Sappho, Horaz und Properz sind die für die Probeentwürfe gewählten Dichter. Lauter Liebeslyrik, die heldischen und düsteren Stücke sind zunächst noch ausgelassen. Bei der ersten Umrahmung, für des Anakreons „Lesbierin" geplant, ist der Text auch gegenständlich für die Zeichnung bestimmend. Von einem Ballspiel ist die Rede und einem Mädchen, das dabei eines Mannes mit ergrauendem Haar spottet und einer Jugendgenossin denkt. Dieses Ballspiel ist wiedergegeben, aber der, dem der Ball zugeworfen wird, ist kein alternder Mann, sondern ein Jüngling, geschmeidig wie die beiden Mädchen. In den Randleisten seitwärts und oben ist die Erfindung vollends des dichterischen Worts entbunden, nur der Stimmung noch folgend, wie eine Begleitung durch Musik. Auf der Gegenseite (mit Anakreons Strophe „an seinen Liebling") wird auch für das Hauptstück unten eine Szene frei erfunden: ein schlafender Greis, von einem jungen Faun mit seiner Nymphe lächelnd beobachtet. Pappeln umfassen das Doppelblatt. Den Wipfeln entwindet sich hüben ein Schleier, der weiter zu einem kosenden Paare geleitet, drüben eine Schlange, über die sich ein schwebender Krieger hermacht. Schilfstengel, ein nacktes Weib, in einer Muschel gelagert, Blumenornamente sind weitere Stoffe in diesem Musikstück fürs Auge.

So geht es nun fort auf den folgenden Seiten. Dürers Federspiel im Maximilianbuch ist gewiß unvergleichlich reicher, wie es durch alle Welten des Geistes führt, nicht nur die klassische und christliche, Gestalten und Zierspiel dichter verrankt und im Linienspiel die ganze Erfindungskraft nordisch-gotischen Geistes frei schalten läßt: in der ungezwungenen Art aber, halbe Textandeutungen wie im Fluge einzufangen, dem freien Flächenstil der Linie landschaftliche Tiefe zu geben und körperliche Rundung, ohne ihm das Durchsichtige und den hellen Klang zu nehmen, kann Klinger die Erinnerung an den Größten seiner Zunft vertragen. Da irrt ein Mädchen durch das Dunkel eines Hains, Aphrodite kämmt ihr langes Gelock, Pfauen schweben zum Götterhimmel, Katzen auf der Lauer nach Vögeln, Helios im Viergespann, Masken, Sphinxe, Faune, Flamingos — das ganze Arkadien mit all seinen Träumen ist da, und doch ist nichts wirr und gedrängt, ein reizendes Wellenspiel und ein Sprudel der Erfindungskraft, wie nur ein germanischer Künstler sie zu geben vermag.

Das letzte Blatt ist das vollendetste. Die Elegie des Properz „Triumph der Liebe" bekommt hier eine künstlerische Fassung (Tafel 19). Es ist das Hohe Lied eines endlich Erhörten. Im Siegeszug rauscht Venus Anadyomene über das Meer. Tritonen sind um sie her, Nereiden tummeln sich in unbändiger Lust. Das jauchzende Spiel der Wellen nimmt Gestalt in ihnen an, Geist desselben Geistes beide, desselben Geistes auch wie die Möwen, die sich in den Lüften wiegen und durcheinanderschießen. Losgelassen ist alles in einem wilden Tanz der Freude. Droben aber in himmlischen Höhen gleitet über ein anderes Meer Zeus selber, der höchste der Götter, und Eros ist sein Gondelführer.

Ist es nicht beklagenswert für unsere Kunst, daß ein Werk wie dieses Bruchstück bleiben mußte? Doch nein, es ist ja nicht Bruchstück geblieben: was Klinger bei Geibel versprach, das hat er bei Ovid und Apulejus gehalten.

3. Unterwegs.

1.

Von Klingers äußerem Lebensgang war bisher noch kaum die Rede, und es ist da auch nur wenig nachzuholen. Künstler seines Schlages leben nicht nach außen, ihre Kraft setzt sich in Arbeit um. Nicht einmal die Leidenschaft hat dauernd über sie Macht, denn stärker als alle anderen Leidenschaften ist ihr Wille zum Werk. Das einzige, was Unrast in Klingers Leben bringen konnte, die Armut, und mit ihr der Zwang, sich Zufallslagen anzupassen, blieb ihm erspart. Wohlstand und ruhige Verhältnisse umgaben ihn von Kind auf und hielten jede Störung fern.

Der Großvater hatte den Grund des Wohlstands gelegt. Aus Naitschau bei Greiz war er nach Leipzig gekommen, hatte sich dort dem Seifensiederhandwerk gewidmet und dabei sein Glück gemacht. Im Vater zeigten sich schon künstlerische Regungen. Auf seinen Wanderfahrten führte er das Skizzenbuch mit sich, und was er dort zu Papier brachte, soll von entschiedener Begabung zeugen. Schließlich gab er es dran und übernahm die Fabrik. Aus gutem altbürgerlichen Hause führte er die Frau heim, die am 18. Februar 1857 die Mutter des Max Klinger werden sollte; eine Frau von Umsicht und Tatkraft und herzensgutem Wesen. Das Ehepaar lebte ganz seinen Kindern und hatte das Glück, den Ruhm des großen Sohnes sich noch voll entfalten zu sehen.

Der übliche Bildungsgang führte Klinger von der Vorschule zum humanistischen Gymnasium, daß ihm eine erste Brücke zur Welt des Altertums hinüberschlug. Seiner Frühreife als Zeichner wurde gedacht. Der Vater sah die eigenen Jugendwünsche sich erfüllen im Sohn: es war ihm selbstverständlich, daß dessen Beruf als

Künstler kein Hindernis bereitet werden dürfe. Mit dem „Einjährigen" wird die Schulzeit abgebrochen und der junge Klinger, damals 17 Jahre, zu Gussow nach Karlsruhe geschickt. Das war im Jahre 1873. Zwei Jahre danach siedelt er mit Gussow nach Berlin über, wo er zunächst bis 1879 bleibt mit der einzigen Unterbrechung seines Dienstjahres (1876 auf 1877), das er in Leipzig erledigt.

Die so wesentlichen Jahre um die Zwanzig hat Klinger also in der jungen Reichshauptstadt verbracht, und es wird nach den Eindrücken gefahndet, die er eben dort empfangen haben mochte. Brandes lernte ihn damals kennen und schilderte ihn inmitten seiner zukunftshungrigen Genossen. Es war eine Gruppe von Kunstzigeunern, Sturmgesellen wider alles Gestrige und von der Mehrheit Anerkannte, wie sie die ungesunden Zustände damals in Massen züchteten. Klinger habe sich stumm und verschlossen unter ihnen bewegt, ohne Widerspruch gegen ihre wilden Reden und „so verloren in sein inneres Walten, so in Anspruch genommen von seinen fruchtbaren Träumen, so unablässig, fabelhaft produktiv, daß er nur wenig Zeit zum Philosophieren fand".

Wichtiger als alles Zigeunertum wurde für Klinger die gelegentliche Bekanntschaft mit dem Kupferstecher Sagert, dem er später eines seiner Werke (die Intermezzi, Opus V) „dankbarst zugeeignet" hat. Sagert hatte sich in der Leipziger Straße als Kunsthändler aufgetan und war bei den jungen Künstlern beliebt als ein Gelegenheitsabnehmer kleinerer Arbeiten. Für Klingers Federzeichnungen zeigte er ein ganz besonderes Verständnis. Als Stecher von Beruf erkannte er, daß man sie fast ohne Änderung auf die Platte übertragen könne. Darauf machte er Klinger aufmerksam und wies ihm auch die beiden Hauptmittel, die hier in Frage kamen: die Radierung, in die das feine Linienspiel der reinen Federzeichnungen restlos aufgehen konnte, und die sogenannte Aquatinta (seit Leprince bekannt, seit Goya eine selbständige Kunst) für die mehr malerischen getuschten Sachen. Klinger begann sich einzuüben, führte ein Blatt, „Die Sphinx", als reine Radierung durch, eine Meerstudie als Aquatintversuch. Er vereint beide Arten, und das, wie etwa das Blatt vom schießenden Amor zeigt, mit einer Sicherheit, als ob er sich in den Lauten einer mit ihm aufgewachsenen Muttersprache bewegte. Sagert hatte ihn zu Wasser gesetzt, das Schwimmen besorgte er selber.

Die Akademie hatte Klinger bald nichts mehr zu bieten. „Ich will fort, was soll ich da! Die Leute wollen alle was andres wie ich", schrieb er den Eltern. Im Frühjahr 1879 verläßt er Berlin dann wirklich und fährt zunächst nach Brüssel. Die Stadt war für die Maler damals eine Art Vorort von Paris, und Paris selber das gepriesene Mekka als Malerei. Es ist anzunehmen, daß auch Klinger in seiner Gewissenhaftigkeit alle Möglichkeiten des Lernens ausnutzen wollte. Vorerst freilich kam er überhaupt nicht zum Malen, die Arbeit an den Radierungen nahm seine ganze Kraft in Anspruch. Sein zweites Werk, die „Rettungen ovidischer Opfer", reifte heran; es duldete keine andere Arbeit neben sich. Ob aber nicht trotzdem ihn schließlich die Anregung alles dessen, was er in den Werkstätten und Sammlungen fand, doch noch mit sanfter Gewalt zu anderen Aufgaben hingezogen hätte?

Das Schicksal bestimmte es anders. Nach einem Brüsseler Aufenthalte von nur sechs Monaten überfällt ihn eine schwere Krankheit. Man schafft ihn nach Leipzig, wo er sich im Elternhaus langsam erholt, um dann im Frühjahr 1880 zur vollen Wiedergenesung nach Karlsbad zu reisen. Seine zähe Gesundheit setzt sich durch, er fühlt sich zu neuen Arbeiten fähig und wählt München zum Aufenthaltsort. Wieder eine rechte Malerstadt also. Aber zum zweitenmal läßt er Anregungen, die ihn stören könnten, nicht an sich heran, ja er wehrt sich dagegen wie vor einer Gefahr. „Wie in sein Zimmer eingemauert", erzählt Brandes, „ohne mit einem einzigen Menschen zu verkehren, ohne im Verlauf von fünf Monaten nur ein einziges Mal seinen Fuß in die Pinakothek zu setzen, die er nie gesehen hatte, lebte Klinger in München ausschließlich der Ausarbeitung seines großen Werkes „Amor und Psyche".

Diese beiden Werke also, die „Rettungen ovidischer Opfer" und „Amor und Psyche", und zwischen ihnen das düstere Gegenstück „Eva und die Zukunft" enthalten alles aus Klingers Lebensgang in jener Zeit, was uns zu wissen not tut. Mögen sie nun selber zu uns sprechen.

2.

Klinger „rettet" ovidische „Opfer". Schon das kennzeichnet sein Verhältnis zur Antike. Er biegt dem Heldischen und Großen aus, um ganz der Idylle und eines heiter bewegten bukolischen Seins

froh werden zu können. Denn das ist das Wesentliche dieser Umdichtungen, daß sie nicht bloße Offenbachiaden des Griffels sein wollen, sondern nur deshalb der Erzählung andere Wege weisen, weil sich an diesen neuen Wegen soviel lichte Ausblicke auftun.

Die erste Rettung gilt Pyramus und Thisbe, jenem babylonischen Liebespaar, das im Weltschrifttum schon soviel von sich dahergemacht hat. Zu nächtiger Zeit (Ovid läßt die Geschichte von einer der Töchter Minyas erzählen) haben sie sich ein Stelldichein gegeben da draußen vor dem Tore und werden dabei von einem Löwen gestört. Pyramus glaubt Thisbe von der Bestie zerfleischt, „und er senkte die stählerne Wehr in die Weiche des Bauches". Thisbe, zurückkehrend, sieht die Leiche des Geliebten, „und unter der Brust sich fügend die Spitze, sank sie hinab in den Stahl, der noch vom Morde gewärmt war".

Die grausige Moritat aus der Antikenbude hat schon früher einmal den Spott eines germanischen Künstlers geweckt: Shakespeare machte sie zum Gegenstand seines lustigen Zwischenspiels im „Sommernachtstraum", von „Rüpeln" darzustellen. Bei der Rollenverteilung haben die biederen Handwerker die schwersten Bedenken gegen die Person des Löwen. „Es gibt kein grausameres Wildpret als solchen Löwen, wenn er lebendig ist." Man könne ihn nicht ganz auslassen, sowenig wie das Totmachen, aber der Darsteller müsse den vornehmen Leuten im Zuschauerraum ausdrücklich erklären, er sei kein richtiger Löwe.

Kein richtiger Löwe: das ist auch Klingers Meinung von dem schlimmen Störenfried. Der Eindringling sei vielmehr ein ganz gewöhnlicher — Saisonlöwe gewesen, der auf einem Jagdausflug einem zu spät gekommenen Liebhaber das Mädel abspenstig machte. „Le lion connu" der bekannte Löwe, unterschrieb Klinger das entsprechende Blatt für einen Freund; wahrscheinlich in Anspielung auf einen Herren der Gesellschaft und sein lustiges Abenteuer, das damals Brüsseler Stadtgespräch war.

Auf fünf Blättern wird uns die Übersetzung ins Ovidische vorgetragen. Die ersten beiden zeigen uns die bekümmerten Geliebten unter der Obhut der feindlichen Elternpaare (Tafel 20). „Dicht angrenzende Häuser bewohnten sie ... Eine mäßige Ritze durchspaltete seit der Erbauung schon die gemeinsame Wand." Der unscheinbare Bau-

fehler wird von den jungen Leuten als Liebesfernsprecher ausgenutzt. Was sie verabreden, und wie sie es tun, berichtet die Bilderrätselschrift der Umrahmung. Die Eltern scheinen ohne Verständnis für die auffallende Vorliebe ihrer mißratenen Kinder für die bröcklige Wand. Pyramus der Ältere besonders richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf eine sittlich nicht einwandfreie Darstellung, die sich der liederliche Sohn ins Zimmer gehängt hat.

Drittes Blatt: Der Löwe kommt! Mit Wohlgefallen blickt er auf die einsam Harrende. Sein Entschluß scheint gefaßt, und er sinnt nur noch über die passenden Worte, wie er der zärtlichen Kleinen dort das Schicksal einer anderen Witwe von Ephesus verlockend machen kann.

Auch das muß sich gefunden haben. Sie haben ihre Freude miteinander gehabt und plaudern noch, als eilige Schritte nahen. Mit Bändern im Haar stürmt der rechtmäßige, aber verspätete Liebhaber heran (Tafel 21). Er ahnt den Zusammenhang, zückt sein ritterliches Schwert und reckt die geballte Linke gegen den „Löwen". Der erwartet ihn ruhig, mit spöttischem Blick, den Speer gebrauchsfähig zur Hand. Aber er hält ihn mit dem Schaft nach vorn: er denkt ihn pädagogisch anzuwenden.

Letzte Szene: im Schlafgemach des Pyramus. Der gute Junge ist in bejammernswertem Zustand aus den Klauen des Löwen gekommen und liegt nun dick umwickelt, auf der Stirn einen kalten Umschlag, zu Bett. Mit erhobenem Zeigefinger — „siehstu, siehstu!" — behandelt Mama den Gegenstand noch einmal in einem erzieherischen Vortrag. An der Türe aber raunt ein Sklave dem andern zu, was dem jungen Herrn widerfahren ist, und der andere hält sich den Bauch vor Lachen über die köstliche Geschichte.

* * *

Pyramus und Thisbe wären gerettet, und Klinger kann sein Liebeswerk nun einem andern Paar zuteil werden lassen. Seine Wahl fällt auf Narcissus und Echo.

Die arme Nymphe Echo hat es schlimm bei Ovid. Sie hat es immer so gut gemeint mit zärtlichen Gemütern und dafür schon den Zorn der eifersüchtigen Juno hinnehmen müssen. Nun gibt ihr die verschmähte Liebe des schönen Narcissus den Rest. Ihr Gebein ver-

schrumpft zu kaltem Fels, und nur ihre Stimme noch bleibt lebendig. Bei dem albernen Narcissus rächt sich die blöde Tugendhaftigkeit ja auch sehr empfindlich. Der verrückte Kerl verliebt sich in sein eigenes Spiegelbild und geht in holdem Wahnsinn in den Tod. Aber warum soviel Elend? Kann man den beiden nicht schließlich irgendwie behilflich sein? — Und Klinger ist ihnen behilflich. So einfach ist die Sache diesmal, daß zwei Blätter genügen, um den Hergang zu erzählen.

Die Sache spielt sich am Ufer eines Stromes ab in einer sommerfrohen Landschaft mit Hügeln und Hainen und Wiesen (Tafel 22). Wir sehen sie wie durch ein dreigeteiltes Fenster; zwei dunkle gradansteigende Bäume gliedern den Vordergrund am Ufer diesseits. An den Stämmen hocken ein Faun und ein Satyr, handbereit vor sich Weinschlauch und Trinkgefäß. Sie haben sich's gut sein lassen, und der Satyr setzt eben die Panspfeife an, in die sommerstille Natur ein Liedchen hineinzuträllern. Da unterbricht ihn der Faun und weist mit dem Kopf ans andere Ufer. „Da drüben geschieht was!"

Es geschieht wirklich etwas, und die drei spannenden Anblicke, die sich ihnen nacheinander bieten, bekommen wir nebeneinander zu sehen. Die schöne Echo geht Narciß mit zagen, schüchternen Schritten entgegen. Verwundert bleibt er stehen. Was will sie von ihm? Da sinkt sie vor ihm aufs Knie und sagt ihm so viel angenehme Dinge, daß der Unnahbare sich doch geschmeichelt fühlt. Er ist berühmt ob seiner Tugend, aber diesmal ist er schwächer als sein Ruf. Er heißt die holde Echo aufstehen, zieht sie an sich, und Gesicht vergräbt sich in Gesicht. Das leichte Gewand der Nymphe ist zu Boden geglitten. Was nun?

Die Antwort gibt und die Antwort verschweigt das zweite Blatt. Ein anderer Teil der Uferlandschaft drüben. Aus dichtem Gebüsch reckt dort eine mächtige Eiche sich hoch in den mittagsstillen, wolkenleeren Himmel. Hinter diesem Buschwerk und unter dieser mächtigen Eiche ist das zu sehen, was eben nicht zu sehen ist.

Wünscht einer mehr zu erfahren, so findet er erläuternde Fußnoten in den unteren Rahmenbildern. Auf dem breiten ersten Blatt gewahren wir links Amor, wie er mit einem wohlgezielten Schuß die vergeblich abwehrende Echo trifft. Rechts versucht er dasselbe beim schlafenden Narciß, aber ein Vögelchen pickt im Flug den Pfeil wie

einen Strohhalm auf. Das ist die Vorgeschichte. Die Haupthandlung aber auf dem Blatt mit der Eiche als Liebestempel wird nicht in menschlichen Gestalten, sondern naturgeschichtlich allgemein erläutert. Eine Narcisse beugt sich über eine voll erschlossene Rose und läßt in ihren Staubfäden gleich ein ganzes Bündel von Pfeilen auf sie los; darunter eine Maisfrucht, platzend in ihrer Überreife.

* * *

So wären auch Narziß und Echo aus den Klauen Ovids und der tragischen Antike befreit, und nun versucht es Klinger noch mit einem dritten Fall: Apollo und Daphne. Amor hatte da eine ganz besonders verzwickte Lage geschaffen, hatte Daphne mit einem liebeabwehrenden, Apoll mit einem liebeerweckenden Pfeil bedacht. Es kam zu einer tollen Liebesjagd. Das Ende war, daß die geängstete Daphne auf ihr Gebet in einen Baum verwandelt wurde, vor dessen Wipfel der verdutzte Apoll das Nachsehen hatte. Merkwürdiger Fall! Das mit den zweierlei Pfeilen konnte man gelten lassen, die Sache mit dem Baum dagegen bedurfte entschieden der Rettung. Klinger sinnt nach und findet den folgenden Ausweg.

Erster Auftritt: An einem sanften Wiesenhang sitzt Daphne wie ein Röslein auf der Heide mit ihrem liliengekrönten Hirtenstab. Apollo hat sie entdeckt, hat den Bogen an einen Baum gelehnt und geht nun mit frechen Schritten auf sie zu. Ihre Blicke finden sich, die verschiedenartigen Impfmethoden Amors tun ihre Wirkung.

Zweiter Auftritt: Daphne hat sich zu ihrer Herde geflüchtet (sie ist eine tüchtige Hirtin, die nicht kleine Lämmlein, sondern derbe Rinder hütet). Beim Herdstier sucht sie Schutz. Der bleibt in vollkommener Neutralität breitbeinig stehn und läßt die beiden ungleich Liebenden sich ruhig im Kreise jagen.

Finale: Die Sache dauert Apollo zu lange, mit einem Stierfechtertrick sucht er sie abzukürzen. Er faßt den Stier bei den Hörnern, um in kühnem Schwung über ihn hinwegzusetzen. Doch solch ein Trick will gekonnt sein. Apoll springt zu kurz und kommt auf den Rücken des Stieres zu sitzen. Darauf hat das Tier nur gewartet. Kaum fühlt es den Reiter auf seinem Wirbel, holt es aus und jagt von dannen, den Kopf so stolz erhoben, als ob es Daphne sagen wollte, es habe seine Sache doch sehr gut gemacht.

Tat es das wirklich? Es scheint beinahe, als ob die Kraft der Abwehrimpfung schneller versagte als die andere. In dem nachschauenden Blick der „geretteten" Daphne liegt ein wenig Enttäuschung. Auch die Kühe haben sich ihr Urteil gebildet. Eine, die mit überlegener Verachtung auf Daphne zurückblickt, gibt ihrer Meinung besonders starken Ausdruck.

* * *

Noch um fünf Blätter hat Klinger das stattliche Werk der „Rettungen" erweitert. Zunächst zwei „Intermezzi", trennende Stücke zwischen den drei Liebesgeschichten. Als erstes die „Schaukel", eine Elfe, die sich mit fliegendem Haar durch die Lüfte schwingt, von allem Irdischen gelöst, wie im freien Weltraum; ein echt Klingersches Traumstück, das Wunderbares und Alltägliches in eins bringt. Ihm entspricht als Einschiebsel zwischen der zweiten und dritten Rettung „der Zeichner": ein ägyptischer Malersmann am Nil, der einen Marabu abkonterfeit, die Längen mit dem Griffel gewissenhaft nachmessend: vier andere Marabus stehen in würdiger Langeweile wartend beiseite. Auch da ist alles reinster Klinger, die wüste Landschaft, die Beseeltheit der Tiere, das Spukhafte des Humors. Irgendwelche inneren Beziehungen zu den gewandelten Verwandlungen haben diese Stücke nicht. Sie sind nach älteren Entwürfen ausgearbeitet und wollen hier nur die Stimmung unterbrechen, launische Zwischenspiele, wie sie ja auch Robert Schumann liebt, dessen Andenken das Werk gewidmet ist.

Anders steht es um ein einleitendes und ein abschließendes Blatt: „malerische Widmung" und „Satire". In der Widmung fassen wieder einmal Traum und Leben ineinander. Der Künstler (man sieht von ihm nur die gefalteten Hände) sitzt vor dem Arbeitstisch, das Zeichengerät liegt handlich bereit, aber die Kerzen des Doppelleuchters sind bereits niedergebrannt und nichts ist ihm eingefallen. Da ist es ihm im Halbdämmer, als ob der schwelende Qualm der verglimmten Kerze zu einer mächtigen Wolke wurde, aus der Wolke entwickeln sich Wälder, eine ganze griechische Landschaft, und plötzlich taucht aus einer Flut von Rosen in marmorner Schönheit der Götterkopf Apollos selbst auf. Er ist es, vor dem die Hände sich falten zu einem stummen Gebet, daß alles wohl gelingen möge.

Weniger andächtig, ja herausfordernd spöttisch ist das Traumgesicht am Schluß. Klinger wähnt sich gestorben, der alte Charon hat ihn hinübergepaddelt ins Land der Seelen. Eben ist er an den verlassenen Strand gestiegen, da tritt ihm Herr Publius Ovidius Naso entgegen, mit gezücktem Griffel, Rechenschaft heischend für die freche Verlästerung seiner unsterblichen Gesänge. Klinger erwartet ihn schweigend, auch er hat eine Waffe: seinen Grabstichel, mit dem er der alten Schreiberseele schon beikommen will.

Zum Schluß das Blatt, das in der vollendeten Sammlung den Auftakt macht, aber wie das Vorspiel einer Oper doch erst zuletzt gearbeitet wurde (Tafel 23, in der ersten in Brüssel erschienenen Ausgabe des Werkes fehlt es noch, erst in der zweiten, Münchener, kam es hinzu). Aus dunklem Meere ragt ein Fels, der Aphrodites Tempel trägt. Näher landeinwärts, dem Vordergrund zu ein stiller Weiher, von Baumwerk umstanden. Zwei Nymphen haben sich entkleidet, ein Jüngling, hinter Schilf verborgen, schaut ihnen zu. Das Bild der Göttlichen, der alles dies zu eigen ist, blickt lächelnd nieder in dieses Paradies der Sündenlosigkeit. Sie hat die Menschen nicht verstoßen, die in ihrem Reiche wissend wurden.

Man muß dieses Eingangsblatt dem der Widmung vergleichen, um zu erkennen, was in ihm erreicht ist. Ein Götterkopf hier wie dort, umgeben von den Wundern Griechenlands. Doch während bei der Widmung alles traumhaft wankend bleibt, ist hier die selige Gewißheit des Lebens gewonnen. Und aus dieser Gewißheit heraus, die nicht mehr gleich einem welken Blatt durch eine Welt der Träume getrieben wird, sondern mit festen Schritten sie durchmißt, ist Klingers reinstes Griffelwerk antikischen Geistes, Amor und Psyche, geworden.

3.

So geht das Märchen von Amor und Psyche: es war einmal ein König und eine Königin, die hatten drei blühende Töchter. Die beiden älteren wurden viel gelobt ob ihrer Anmut, die Schönheit der jüngsten aber, Psyche geheißen, war so über alle Maßen, daß die Sprache zu arm war sie zu feiern. Wer Psyche zu sehen bekam, erhob die Hände und betete sie an in heiliger Verehrung wie die Göttin Venus selber.

Das erregte den Zorn der Gottheit und sie sann auf grausame Rache. Amor wurde gerufen. In heißer Liebe sollte er Psyche entbrennen machen zum niedrigsten Manne, der an Armut und Elend seinesgleichen nicht fände auf Erden. Mit Köcher und Bogen macht Amor sich auf. Doch da er Psyche erblickt, wird er selbst von ihrer Schönheit hingerissen und vergißt den mütterlichen Auftrag. Durch Zephyr läßt er Psyche in einen Zauberpalast entführen. Allnächtlich teilt er mit ihr das Lager, tagsüber weilt er fern. Es ist sein Wille, daß sie seine göttliche Gestalt noch nicht sehe, ja ihn nicht einmal fragen darf, weß Art er sei. Jedem Wunsch sonst, den sie hegt, gibt er Erfüllung, und als es sie nach einer Aussprache mit ihren Schwestern verlangt, gibt er selbst das zu. Nur ungern freilich, und mit flehentlicher Bitte noch einmal Psyche mahnend, ihres Versprechens eingedenk zu bleiben und auf die Schwestern nicht zu achten, wenn sie ihr zum Bösen reden.

Die Schwestern kommen, und mit ihnen kommt das Unheil. Sie neiden Psyche um ihr Glück und trachten es zu zerstören. Mit gleißnerischen Worten sprechen sie auf Psyche ein. Zweimal vergebens. Beim drittenmal gelingt es ihnen, den Glauben an den unbekannten Gatten zu erschüttern. Ein Kobold sei er, der ihr Leben bedrohe, von unmenschlich häßlicher Gestalt. Nachts, wenn er im Schlafe liege, solle Psyche die hellste ihrer Ampeln entzünden und bei deren Licht sich überzeugen, wie wahr die Schwestern geredet.

Die Unselige befolgt den Rat. Beim Schein des Lichtes erblickt sie Gott Amor. Im Tiefsten ergriffen von seiner Schönheit beugt sie sich nieder, da fällt ein Tropfen siedenden Öles aus der Ampel auf des Gottes rechte Schulter. Der Verwundete springt auf und verschwindet augenblicks aus dem Gemach.

Eine Zeit schwerer Prüfungen begann für Psyche. Durch die Länder irrte sie, Gott Amor wiederzufinden. Der aber lag, von seiner Wunde betäubt, im Olymp. Zu allem Unheil erfuhr nun auch Venus, wie die Dinge gekommen, und mit verdoppelter Wut ging sie auf Psyches Verfolgung aus. Lange vergeblich, denn Mensch und Tier, die Wesen der Fluren und der Gewässer, ja Gottheiten selbst wollten Psyche wohl. Da stellt sie sich freiwillig der Mutter des Geliebten. Venus hält an sich. Langsam will sie die Verhaßte ins Verderben zerren. Vier Aufgaben, unlösbar für jedes menschliche Wesen, soll sie ihr leisten.

Die erste stellt sie mit eigener Hand. Samenkörner verschiedenster Früchte mischt sie und türmt sie zu einem Haufen. Bis zum Abend sollen die Körner nach ihren Arten wieder gesondert sein. Kaum ist Venus gegangen, da raschelt es her von allen Seiten: unendliche Scharen von Ameisen. Über den Haufen machen sie sich her, sie zerzupfen ihn Korn um Korn, verteilen die Körner nach Arten, und als es gen Abend geht, ist die geheißene Arbeit getan.

Zum zweiten soll Psyche zu einer Herde unbewachter goldglänzender Lämmer und der Göttin Flocken von deren kostbarem Vlies verschaffen. Arundo, die Nymphe, warnt sie vor den Lämmern, die in der Sonnenglut zu gräßlicher Wut verwildern, und weist einen Weg, das wollige Gold gefahrlos zu finden.

Zum dritten schickt Venus die Auserlesene ihres Sohnes zu den stygischen Gewässern, ihr eine Urne aus deren schwarzen Quell zu füllen. Psyches Untergang ist sicher, wenn sie den Drachen dort zu nahe kommt. Aber der Adler des Zeus hält sie an, entschwebt mit der Urne und bringt sie gefüllt aus der Schlucht des Grauens zurück.

Die vierte Aufgabe führt Psyche in den Orkus unmittelbar. Dinge werden ihr gewiesen, für die es kaum noch Rettung gibt. Da in der höchsten Not findet Amor, von seiner Wunde genesen, Psyche am Wege. Er bannt die letzten Gefahren, schickt die Geliebte zur Mutter, und selber eilt er bittflehend zu Jupiter hin. Lächelnd hört ihn der Vater der Götter, lächelnd gewährt er ihm endlich, um was er bittet. Psyche wird zum Himmel entboten, ein Trank Nektars gibt ihr die Natur der Unsterblichen, und nach Jupiters Willen wird sie Amor angetraut.

Ein prächtiges Mahl ward gerüstet, Ganymed und Bachus reichten die Becher, Vulkanus kochte die Speisen, die Horen umwanden alles mit Rosen und andern Purpurblüten, die Grazien streuten Balsam, die Musen entzückten durch ihren Gesang. Apollo schlug die Zither und Venus bezauberte alles durch einen ihrer Tänze.

So feierte Psyche ihre Hochzeit mit Amor; und danach wurde ihnen eine Tochter geboren, die wir Freude nennen.

* * *

Das ist das Märchen von der schönen Psyche, dem Aschenbrödel von Hellas, wie es Apulejus als Einschiebsel in seinem Spottroman

vom „goldenen Esel" erzählt. Er selbst erfand es gewiß nicht, sowenig wie den Grundgedanken der großen Schachtelgeschichte, in deren Wirrwarr das Psychemärchen so unvermittelt auftaucht. Als Quelle wird ein Buch des Atheners Aristophantes genannt, eines Erzählers aus dem Kreis des griechisch-sophistischen Liebesromans. Auch der gab nichts Eigenes in der Erfindung der eigentlichen Fabel, und die vielen Stellen, an denen er der Überlieferung seiner Zuhörerschaft zuliebe sichtlich nachhilft, sind keine Verbesserung. Sollen wir alles vom gelehrten Spürsinn Festgestellte noch einmal herzählen? Besser wohl ist es, das Märchen so wie wir es haben durch das Künstlerauge Klingers zu sehen, uns seiner Schönheit zu erfreuen und auf nichts anderes zu achten. Eine „Rettung" hat Klinger auch in diesem Buch vollbracht, aber eine Rettung im wahren, veredelnden Sinn, die ein unlauterer Sinnlichkeit schon halb verfallenes Erbe der reinen Schönheit wiedergab.

Schon einmal hat ein Künstler so dem Apulejus gegenübergestanden: Rafael, als er die Decke der Farnesina ausmalte. Der italienische Palast und das deutsche Buch sind in ihrer Verschiedenheit wieder einmal ein Beweis für die unendliche Anregungskraft der Antike, die jeder Zeit und jedem schöpferischen Geist etwas zu bieten hat. Das Gartenhaus des reichen Chigi, für das Rafael arbeitete, war der Schauplatz prunkvoller Feste, denen auch der Papst beiwohnte und nach denen man das goldene Tafelgeschirr in den Tiber warf. Der ganze Überfluß der Renaissance, ihre unbekümmerte Freude am Sein und ihre Blindheit für alles andere spiegelt sich wider in Rafaels Auffassung des alten Märchens. Nicht das Leiden der armen Psyche, wurde richtig bemerkt, sondern der Zorn der göttlichen Venus ist sein führender Gedanke. Im siebenten Bild erst wird Psyche selbst uns vorgeführt, in einer Gestalt, daß man fühlen soll, grundlos sorge Venus um eine Mißheirat. Aus Eigenem erfand Rafael Szenen wie Amor mit den drei Grazien oder Psyche von Genien aus der Unterwelt emporgetragen. Herrliche Gestalten in einer unbestimmten Umgebung sind die handelnden Personen. Wir haben Blick für ihr schönes Heidentum, für die lässige Sicherheit ihres vornehmen Wesens, aber grade das Tiefste der Psyche, ihre fühlende Seele, die ein Neues hineinträgt in die Welt der Olympier, suchen wir bei Rafael vergebens.

Das hat Klinger gegeben. Das alte Märchen, halb schon vergraben vom prunkvollen Schutt, blüht bei ihm wieder auf.

Man sagt von der nordischen Kunst, daß sie das Bewegte liebe, im Gegensatz zu der des Südens, die als eine Kunst des Seins in sich beruhe. Verallgemeinerungen sind immer unscharf, aber in diesem besonderen Fall trifft der Satz doch zu. Rafaels Bilder wollen einen Raum gestalten helfen; sie dürfen dessen Bauglieder wohl beleben, aber ihnen nicht die Ruhe nehmen. Klinger begleitet uns mit seinem Federspiel durch ein Buch, dessen Seiten umgewendet werden. Schöne Körperlichkeiten sind ihm da nicht Endzweck der Darstellung, ja er wird unbeholfen, wo er sich gelegentlich diesem Ziele Rafaels zu nähern sucht. Sobald er sich aber tragen läßt vom Fluß der Erzählung oder eine nur angedeutete Stimmung mit den Mitteln seiner Kunst ausmalt, da werden Kräfte in ihm rege, an die ein Rafael nie Anschluß haben konnte. Olympisch höfische Szenen sind Rafaels Sache. Er gibt sie mit der formvollendeten Sicherheit eines Mannes, der eine ähnliche Umgebung auf Erden als die ihm angemessene empfindet. Psyche aber, verlassen am Wege sitzend (Tafel 26), auf dem Charonnachen, in den Spukgefilden der Unterwelt von einem stummen Schatten angeredet: solche Märchen- und Spinnstubengesichte machen den Deutschen beredt.

Immer wieder drängt sich bei Klinger der Vergleich auf mit dem Musikalischen. Wie der Tondichter seinen Text, behandelt er das Buch des Apulejus. Er hat ihn nicht durchkomponiert, den ganzen Zusammenhang könnte man ohne die Kenntnis der Fabel seiner Folge nicht entnehmen. Aber einzelne Stellen hat er, namentlich in den Vollbildern, zu so fest in sich geschlossenen Nummern ausgestaltet, daß sie ein Leben für sich führen könnten.

Bei der so verschiedenen Art des Deutschen und des späten Römers kann es gar nicht anders sein, als daß der eine gern weilt, wo der andere eilt, und umgekehrt. Dennoch gibt es einige Stellen, wo sie sich treffen und im selben Zeitmaß eine Strecke nebeneinander hergehen. Wenn Apulejus ausführlich berichtet, wie Venus durch die Meerflut daherfährt, von Delphinen gezogen, um sich her die Töchter des Nereus, Tritonen, auf Muscheln blasend, den Wagen umkreisend, mit den Wellen springend und jubelnd, selber Gestalt gewordene Welle: das ist ein Bild für Klinger, da fügt sich ihm alles so selbstver-

ständlich und leicht, daß er nur niederzuschreiben braucht (Tafel 25). Oder Apulejus spricht von den trüben Wellen einer schwarzen Quelle, die zu den stygischen Sümpfen sich wälzen und die Gewässer des Cocytus nähren. „Ein glatter Felsen von ungeheurer Ausdehnung speit aus tiefem Schlunde gewaltige Wassermassen hervor, die aus finsterm Kessel brausend in das nächste Tal fließen." Und wieder fängt Klinger das Bild auf wie einen ihm zugeworfenen Ball (Tafel 27).

Die Landschaft, für den alten Romanschriftsteller nur ein gelegentlicher Vorwurf, der er halb aus Laune anbringt, um sein Können auch auf diesem Gebiet zu erweisen, wird für Klinger immer mehr zum führenden Gedanken. Schon in den „Rettungen" zeigte sich das. Auf Böcklin wird gewiesen, der Klinger entscheidend angeregt habe. Sicher ist Böcklins Gabe, eine Landschaft von ragenden Felsen bis ins kleinste Wiesenblümchen durchzufühlen, für Klinger ein Erlebnis gewesen. Aber das Verhältnis von Natur und Geschöpf ist bei beiden doch grundverschieden. Für Böcklin verdichtet sich die Natur in allem, was da fleugt und kreucht, in Mensch und Fabelwesen. Die Landschaft ist das von Anfang an Gegebene, das im Figürlichen nur einen verstärkten Ausdruck findet. Für Klinger umgekehrt löst sich in der Umwelt das allzu Persönliche, sie befreit ihn von Gesichten. Als er gezwungen ist, endlich von seiner künstlichen Einsamkeit zu lassen, da ist es die Wirklichkeit der Natur, die er zuerst aufsucht, und die drum in den „Intermezzi" oder gar dem ihm folgenden Werk alles andere unter sich bringt.

4.

Die „Intermezzi" (Opus IV, herausgegeben 1881, Entwürfe 1879, Hauptarbeit 1880) sind das Werk, das uns am klarsten offenbart, wie Klinger in der Entdeckung der Landschaft sich aus dem Traum hinüberfindet zum Leben. Nur zwei von den zwölf Blättern, das einleitende und das beschließende, sind noch Traumwerk im früheren Sinn, das ängstet oder gaukelt, nicht aber klärt. Eine nackte Elfe kitzelt mit einem langen Halm einen Bären, der ihr in das schwanke Geäst exotischer Bäume nachgeklettert ist. Diesem Scherzo des Anfangs steht am Schluß gegenüber das (ebenso wie das erste) schon 1879 gezeichnete Blatt „Amor, Tod und Jenseits". Stärker als sonst drängt hier der bewußte Gedanke sich vor und macht aus dem Gesicht,

das allein durch seine Stimmung wirkt, ein Bilderrätsel. Die Liebe, der Tod und das Jenseits jagen um die Wette durch eine Ebene. Amor auf seinem Flügelrad ist der schnellste, hinter ihm auf einem galoppierenden Sarg der Tod, als lahmster Renner schließlich das Jenseits, eine verhüllte Gestalt auf einem Gnu mit ausgeschriebenen Gänsekielen als Indianerschmuck und allerlei Spuk in der Beigabe.

Zwischen diesem Satyrspiel und dem Einleitungsscherzo finden wir als eigentlichen Inhalt der „Intermezzi" zehn Landschaftsbilder von einer Eindringlichkeit des Naturempfindens, die Klinger bis dahin nicht gegeben war. Den Auftakt macht ein schlichtes Strandbild mit einer Frauengestalt (auf Stahl radiert). Klinger hat das Thema „Am Meer" immer wieder behandelt und dabei der Allgewalt des Meeres gern ein einsames Menschenkind gegenübergestellt, vor dessen verlorener Winzigkeit der Chor der Wogen um so voller rauscht. In der Figur selbst ist diesmal Besonderes nicht beabsichtigt; eine strandmäßig gekleidete junge Frau, mit gleichmütigem Gesicht sich zum Beschauer kehrend. Nur der Gegensatz von Mensch und Element soll wirken, und diese Wirkung ist erreicht.

Es folgen zwei Gruppen von Bildern, die erste zu vier, die zweite zu fünf Blättern. Die Welt der Alpen und der deutsche Wald werden geschildert. Das sind nun zwei symphonische Werke von einer Kunst, so groß wie die Natur selbst, der sie entstammen.

* * *

Beim Anblick eines empfindsam anzuschauenden Erdenwinkelchens seufzte einst der dänische Dichter Jakobsen: „Hier müßten Rosen stehn." Klinger, da er im Geist das Hochgebirge sah in seiner Elementargewalt, hatte den zwingenden Eindruck: „Hier müssen Zentauren hausen!" Zum erstenmal empfand er in einer Schöpfung der Antike, wie es der Zentaur ist, etwas ragend Gewaltiges, aus seinem starken Naturgefühl heraus wuchs ihm die Erkenntnis: ihm schuf er Ausdruck in diesen vier Blättern, die außer Böcklins Werken nicht ihresgleichen haben in unserer Kunstgeschichte.

Das Nächste ist, daß er uns einen Begriff beibringt von der unwiderstehlichen Kraft und Wucht, die in solch einem Zentaurenleibe sitzt. Eines dieser verwegenen Wesen hat sich herangeschlichen an die

Heimat der Menschen, fernab von den Zentaurenbergen hinter einer weiten Riedgrasebene. Die Menschen haben ihn entdeckt und jagen ihm auf ihren Steppenpferden nach. Schon ist einer ganz nah heran, als der Zentaur im Dahinsausen seinen Pfeil auf das Pferd losschnellt. Im Todeskrampf bäumt es sich auf (es ist wieder der Hengst des Zirkusbildes!) und sucht den Reiter abzuwerfen. Die andern achten nicht darauf und hetzen vorgebeugten Leibes weiter hinter dem Unhold her. Wer dieses Bild in sich aufnahm, die Ströme von Kraft zu spüren bekam, die dort über die Ebene schießen, begreift wohl, was das heißen will: ein Zentaur. Auch in der Ruhe fühlt er nun die Macht solcher Wesen und der ihnen eigenen Natur.

Ruhende Zentauren, inmitten ihrer Heimat zu einem Zeitpunkt gesehen, da auch deren Kräfte wie entspannt sind, das ist der Inhalt des folgenden Bildes „Mondnacht". Ein Zentaurenadam und seine Zentaureneva lagern im Paradies des Hochgebirges. Er schläft, den Kopf auf den Armen, sie ist aufgewacht, hat den Oberleib erhoben und lauscht in die Nacht hinaus. Wie Meeresstille liegt das zerklüftete Land im schimmernden Mondlicht. Ein Staunen geht durch die Seele der Zentaurin. Sie kennt die Gewalt des Stromes, der jetzt so gleichmäßig rauscht, die verheerende Gewalt der scheinbar toten Berge („stark wie ein Berg" sagt ein nordisches Sprichwort), die unzähmbare Leidenschaft im eigenen Herzen. Aufruhr und Kampf sind zentaurische Art, wo sie wach ist und tätig. Das alles schweigt nun, der Zauber der Mondnacht hat es bezwungen.

Dann fallen die Schleier. Die Kräfte sind tätig, die zermalmenden Kräfte im Zentauren selbst und in seiner Heimat. „Kämpfende Zentauren" (Tafel 28). Der Winter hat die Halden verschneit und vergletschert. Es ist ein hartes Leben zu solcher Zeit im Hochgebirge. Um eines Häsleins willen, das sie zur Strecke gebracht, sind zwei Zentauren in einen Kampf auf Tod und Leben geraten. Sie zerbeißen sich, zerhacken einander mit den Hufen, zerwühlen den Schnee und achten nicht des Abgrunds dicht zur Seite. Das ist eine andere Mondnacht als die zur Sommerzeit. Still ist es auch jetzt, aber die Felsengrate und das schwere Gewölk scheinen miteinander zu ringen, wie die Zentauren selbst. Aufruhr und Kampf, es bleibt ihr stetes Element.

Und die Natur selbst erhebt ihre Stimme, erhebt sie mit einer Allgewalt, daß auch das Zentaurische verschrumpft zu einem Nichts.

„Bergsturz". Der Frühling ist da und der Föhn. Sie haben die schlummernden Kräfte der Berge wachgerufen, und nun kollert es wieder von den Höhen und schüttet die Felsen zu Tal, als wären sie ein Sack Erbsen. Entsetzt es das Zentaurenvolk? Aber es ist ja ihr Element, und ob das Geröll auch Gefahr droht, sie lachen darüber und laufen herbei, ihr Junges zur Eile gemahnend, das sich unnütz bei einer frechen Schlange aufhalten möchte.

* * *

Klinger kannte die Alpen noch nicht, als er seine Zentaurenbilder schuf, diese viersätzige Symphonie, und die Vorstellung, die das Riesenhafte in seinem Dichtergeist annahm, ist trotz alles Überwältigenden doch nicht düster tragisch. Den deutschen Wald kannte er. In seiner Schilderung traut er sich näher heran an die Wirklichkeiten. Doch je kleiner der Abstand wird, der ihn vom Leben trennt, je weiter er sich entfernt von seinen arkadischen Träumen, und immer finsterer, unheimlicher, verhängnisvoller wird es um ihn her. Der deutsche Wald, wie Klinger ihn sieht, ist nicht der Wald der Romantiker, in den die Prinzen hineinreiten und ihre Genovevas finden, oder in dem es sich wandelt wie in einem hohen Dom. Ein Erbe ist er vielmehr unserer Heimat aus einer Zeit der Schrecken; das Land, das verwaldet, ist verwilderndes Land, und Verkommenheit oder Tod ist das Schicksal der Menschen, die sich ihm anvertraun.

Es gibt nicht stärkere Gegensätze als die beiden Arten Wald, die wir durch Schwind oder Eichendorff, und die wir durch Klinger gewahren. Wer recht hat von beiden? Wir wissen, es ist Wahrheit hier wie dort. So gewiß es Träume gibt, die ängsten, und andere, die klären, so gewiß gibt es einen schreckhaften Wald, und weiter einen solchen, der der Freund des Menschen ist. Eines mußte erst mühsam zum anderen werden. Jahrtausende lang war der Urwald mit seinen Tiefen wie das uferlose Meer, wie die verlassene Wüste, ein Ort der Verdammnis und sicheren Untergangs. Zahllose Geschlechter mußten sich mühen, ehe die Bestie Wald gezähmt werden konnte zu dem nützlichen, vertrauten Haustier, das wir nicht entbehren mögen. Als friedlichen Forst und Stätte der Erholung kennt und empfindet ihn jetzt alle Welt. Ein Künstlerauge, unbefangen wie das eines Kindes, muß

von Zeit zu Zeit kommen, das auch für jenen andern Wald, der nicht weniger wahr ist, Blick hat und auf ihn hinweist. Klinger ist solch ein Künstler, der durch die Zeiten hindurchsieht wie durch Glas: er weist uns wieder das Grauen des Waldes. —

In seiner ersten Berliner Zeit hatte Klinger Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus" gelesen. Das Kulturbild, das er ihm entnahm, war nicht das wirbelnd bewegte Leben eines Abenteurers, der sich keck seinen Weg bahnt durch alle Hemmnisse der Zeit. Hinter allem sah Klinger nur die Schrecken des großen Kriegs, der ein Land verwüstete und seine Menschen dazu. Der Wald fraß wieder um sich, der Feind des Menschen, und was in ihm heimisch werden konnte, war gleich verwilderter Art. In einer vereinzelten Zeichnung gab er damals seiner Meinung Ausdruck: „Simplici Schreibstunde". Von ihr geht er aus, als er nun in seiner fünfsätzigen Waldessymphonie sich alle seine Stimmungen und Gedanken von der Seele zeichnet.

An einem einsamen Teich hat der alte Einsiedelmann mit ein paar Stämmen und Borke sich seine Hütte hergerichtet. Sein ganzes Wesen hat sich dem Walde angepaßt; mit seinem struppigen Bart seiner verrunzelten Haut sieht er aus wie ein Waldschrat, der unter den knorrigen Stämmen wie unter seinesgleichen wandelt. Aber ein paar Bücher hat er sich doch hinübergerettet in sein Robinsondasein, hat sich auch mit einem gespaltenen Holzblock ein Tischchen gerüstet, an dem es sich lesen läßt und schreiben. Da hockt er nun, Simplicius zur Seite, und bringt dem verlaufenen Kinde die Kunst des Schreibens bei. Das ist eine sauere Arbeit. Es fällt ihm schwer, die Hand des Kleinen zu führen, und bis in die gereckte Zehe hinein ist er ganz ängstliche Behutsamkeit (wir kennen diese geistige Anspannung bis in den großen Zeh noch aus einem andern Bilde: dem heiligen Antonius Albrecht Dürers, dem das Lesen so schwer ankommt wie dem Einsiedelmann die Schriftstellerei).

Dann ist das Unbegreifliche geschehen: Simplicius kniet am offenen Grabe des Alten (Tafel 29). Mit großen Augen blickt der Verlassene hinaus in den Wald. Bald werden ihm Hütte und Bücher und Robinsonleben nur noch Erinnerung sein. Unter die Menschen muß er nun gehen und zusehn, wie er sich zurechtfindet in ihrem Gedränge. Wird er auch nur einen finden, der dem Alten mit dem wilden Aussehen und der milden Seele eines Weisen gleichkommt?

Zwei Bilder greift Klinger heraus aus der Fülle des Simplicius-romans. Meuternde Soldaten haben ein paar Bauern aufgegriffen und machen ihnen im Waldesdunkel den Prozeß. Mit Kolben und Schwertern setzen sie den Wehrlosen zu, aus Baumgeflecht wird schon der Strick gewunden, der ihnen den Rest geben wird. Zitternd, die Hände gefaltet, schaut Simplicius dem Treiben zu. So also sehen die Menschen aus, mit denen er nun leben soll!

Das letzte Simpliciusbild (dem 15. Kapitel des zweiten Buches entnommen) zeigt, wie das Waldkind, das im dichtesten Menschen-gewühl am einsamsten war, noch einmal hinausflieht. Im Hanauer Narrenrock ist er mit seinem Geld beiseite geschlichen und zählt den heimlichen Schatz auf einer Felsplatte in Reihen auf. Es ist so viel Sonne zwischen den Stämmen, weit ins Land hinein ist die Aussicht erschlossen. Ist hier der Wald nicht doch so etwas wie der Freund des Menschen, auf den einzig Verlaß ist, wenn „draußen stets be-trogen saust die geschäft'ge Welt"?

Er ist es nicht, trotz allem, sagt Klinger in seiner Schlußerzählung vom „gefallenen Reiter" (Tafel 30). Ein Blitzstrahl hat Roß und Reiter geschlagen. Am Fuß einer uralten Eiche wurden sie nieder-gestreckt, und deren düstere Krone schaut wie mit feierlichen Blicken auf die versprengten Wesen, die hier nichts zu suchen haben. Hinter ihnen aber schwirren krächzende Raben heran; ein bellender Wolf sucht sie mit seinem Geheul zu verscheuchen, er will seine Beute für sich allein. Den Raben und Wölfen gehört der Wald, nicht aber den Menschen: das ist der düstere Schlußsatz in Klingers Lied vom Walde.

* * *

So stark war bei dem großen Unterwegs vom Traum zum Leben die Leidenschaft Klingers, sich in Natur einzufühlen, daß er es unter-nehmen konnte, in vier mächtigen Blättern reine Landschaft ohne alles erzählende Beiwerk um ihrer selbst willen zu geben, ganz wie ein Landschafter von Beruf. Die Folge, 1881 gearbeitet, kam zwei Jahre später als Opus VII auf den Markt. „Sommernachmittag", „Mondnacht", „Mittag" und „Die Chaussee" lauten die Titel. Kein geistiges Band verknüpft die Teile. Als das früheſt entstandene Blatt, der „Sommernachmittag", eine Zeitlang vergriffen war,

konnte es einfach ausgeschaltet werden, und das Werk erschien unter der Bezeichnung „Drei Landschaften". Für Klinger war die reine Landschaft keine Richtung, nach der er sich dauernd entwickeln konnte. Nur in jener Zeit des Übergangs war sie ihm von Bedeutung als ein Mittel, sich mit Tatsächlichkeiten auseinanderzusetzen.

Fast fremd in Klingers Gesamtwerk sind die Blätter „Mittag" und „Sommernachmittag"; zwei schlichte Naturbilder, bei denen nicht einmal in der Behandlung des Lichts irgend etwas dramatisch verdichtet ist. In der Umgebung großer Städte finden sich solche Blicke mit nichtssagenden Häusern, die zwischen den Bäumen und an den Gewässern dort wie zur Miete wohnen. Nicht ohne Willensaufgebot mag Klinger sich gezwungen haben, in diesen Dingen zu verweilen.

Beredter schon ist die „Mondnacht", ein Dorf vor einem stillen Wasser, von dunklen Baummassen sich abhebend, am Himmel schweres Gewölk. Es liegt Stimmung und Größe im Ganzen, und der glückliche Wurf, den Klinger hier gelegentlich getan, wäre manchem geschäftstüchtigen Landschafter genug gewesen, einen Erwerbszweig daraus zu machen.

Bei weitem das stärkste Blatt ist die „Chaussee", die das Zeichen Klingers unverkennbar an der Stirn trägt (Tafel 31 und 32). Schnurgerade läuft aus verlorener Tiefe eine kahle Landstraße auf uns zu, von zwei spärlichen Baumreihen und einem hölzernen Zaun gehalten. Ein Gewitter ist eben niedergegangen, der abrinnende Regen blinkt in den Pfützen am Wege und an dem feuchten Holz. Wir kennen diese hohen, engen, beklemmenden Naturausschnitte gut aus Klingers Werken. Das erste Beispiel bot jene zugleich nüchterne und unheimliche Zeichnung mit dem Droschkenkutscher. Genau dieselbe Landschaft wie in der „Chaussee" hat Klinger später noch einmal verwendet: im „Tod auf der Landstraße".

4. Wirklichkeiten.

1.

Es wurde gesagt, unter welchen äußeren Umständen das Amor- und Psyche-Werk entstand, wie Klinger sich in einer fast krankhaften Scheu zurückzog, auf daß ihm der Lärm des Alltags nicht die Kreise störe. Einsamkeit wie in einem Kloster tat ihm not. Nur mußte es ein Kloster sein, das ihn nicht den Verlockungen, sondern den Grübeleien und den Düsterkeiten dieser Welt entzog. Wie sie einst in Florenz mitten in den Schrecknissen der Pest sich einen stillen Garten der Lebensfreude umhegten, eine kleine Insel der Seligen, unnahbar für die Brandung der Zeit.

Welches die Irrungen und Wirrungen waren, vor denen Klinger um sein geliebtes Hellas so stark fürchtete, daß er nichts sehen, nichts hören mochte? Die Werke der folgenden Zeit, in denen er, seiner Einsamkeit endlich entrissen, auch dem Tag und dem Leben wieder Rede stand, führen eine gellend klare Sprache. Doch schon vorher, gleich nach den „Rettungen", nach seiner Brüsseler Zeit, sehen wir es Klinger in einem Werke überkommen, so schreckhaft und jäh, daß wir seine Flucht vor der Welt begreifen lernen. Das Werk heißt „Eva und die Zukunft".

Eva und Psyche — es sind zwei Aussprachen des nämlichen Wortes: das Weib. Durch welche Welten aber ist beides getrennt! Was Psyche für Klinger bedeutet, und für die Alten, und für uns selbst, bedarf nicht vieler Worte; der Klang des Namens Psyche sagt alles. Und alles sagt auch jener andere Name, der wie ein Fluch ein ganzes Geschlecht belasten möchte und den ein Jahrhundert dem anderen weitergab: Eva. Etwas unendlich Gehässiges, orientalisch Grausames liegt in ihm. Eva hat die Sünde in die Welt gebracht, sie hat Zwietracht gesät zwischen dem Mann und seinem Herrgott,

sie hat die Menschheit um ihr Paradies gebracht, und all das Schwere ihres Lebens soll darum gerechte Strafe sein. Nur im versklavten Orient konnte eine Auffassung von solcher Niedrigkeit und solcher Rachsucht entstehen. Immer wieder hat die grade Art des Nordens sich gegen sie gewendet und hat doch nicht das ekle Mißtrauen ganz ausrotten können. Eva oder Psyche: die Frage bleibt keinem Künstler erspart. Beides gärt auch in Klinger. In weltferner Einsamkeit fand er den Mut zu einer freudigen Bejahung und sprach „Psyche". Im Trubel des Lebens aber und der großen Städte kam der Argwohn über ihn, und unmittelbar vor seinem heitersten und reinsten Werke steht das bittere Bekenntnis „Eva und die Zukunft". Was uns das Paradies genommen hat, wird wieder einmal gefragt, und die Antwort lautet wieder: schuld allein ist das Weib in seiner Unbeständigkeit und Eitelkeit.

Tief in einem Haine sehen wir das erste Paar gelagert. Adam schlummert im Schatten alter Buchen. Eva hat sich dicht an den stillen Waldteich gesetzt, im Spiegel seines Wassers ihr Haar zu ordnen. Da läßt ein ferner Ton sie horchen (Tafel 33). Es ist der lockende Ruf der Schlange, der an ihr Ohr dringt. Sie kennt das warnende Gebot, und sie hört die Stimme der Verführung. Beides wirbt um sie, unschlüssig schwankt sie, welcher der beiden Mächte sie sich hingeben soll. Ihr flackernder Blick, das fiebernde Spiel der Hände, die ungewisse Körperhaltung, gleich bereit, emporzuschnellen wie wieder in sich zu versinken: alles spricht von dem Aufruhr in ihrer Seele, der ihr keine Ruhe läßt und sie blind macht gegen den stillen Zauber des Paradieses.

Die Versuchung war stärker. Eva ist aus der Waldesdämmerung hinausgeeilt dorthin, von wo sie den Ruf vernahm. Unter dem Baume mit der Schlange steht sie und empfängt das verhängnisvolle Geschenk. Das aber ist nicht die Frucht der Erkenntnis, sondern — ein Spiegel. Mit halb geschlossenen Augen schaut sie hinein. Wie schön ist sie! Auf den Zehen reckt sie sich dem Ebenbild entgegen, die Hand löst sich vom Haar und hebt sich wie zum Gebet.

Die fremde Macht ist zwischen Mensch und Gott getreten, und das Urteil der Verbannung wird gesprochen. Am Tor des Paradieses, zwischen zwei Felsensäulen, von Riesenhänden gesetzt, steht der Engel mit dem Flammenschwert (Tafel 34). Schon ist Adam eine Strecke Wegs gegangen, auf den Armen Eva, die vor Scham und Reue

in sich zusammenkriecht. In ein kahles, steinernes Land schreitet er hinein, nichts von den traulichen Hainen, die er hinter sich ließ, ist ihm bereitet. Doch er geht männlich sicheren Schrittes dahin, entschlossen, mit seiner Hände Arbeit das unfruchtbare Land der verlorenen Schönheit ähnlich zu gestalten. —

Nicht das Wissen um Gut und Böse: die Eitelkeit des Weibes hat die Menschen ins Elend gebracht. Der Grundgedanke des Evawerkes wurde von Klinger schon früher einmal ausgesprochen. In zwei kleinen Zeichnungen noch aus der Karlsruher Zeit (1875) wird Schuld und Sühne ähnlich gedeutet. Adam reicht Eva eine Schale Wassers, und Eva betrachtet wohlgefällig in diesem Zufallsspiegel ihr Bild. Drei Jahre danach die Zeichnung, die fast unverändert als zweites Evablatt in die Folge überging. Im Grunde wäre sie hier entbehrlich. Das sinnende Aufschauen Evas von dem Teiche, in dessen Spiegel sie ihr Haar geordnet, sagt das nämliche, nur seelisch vertieft, wie das erste Blättchen von 1875, das Klinger zur Begründung der Schuld damals genug war. —

„Durch das Weib ist die Sünde in die Welt gekommen, durch die Sünde aber kam der Tod." Der ersten Bibellehre gelten die drei Hauptblätter des „Capriccio", wie Klinger sein Werk III auf Goyas Weise bezeichnet, der zweiten, in die Zukunft deutenden sind drei Gegenstücke gewidmet, Traumgesichte von der schlimmen Art. Als erste Zukunft sehen wir an das Ende einer Felsschlucht einen Tiger gestellt (Tafel 35). Der Begriff des Unentrinnbaren ist unheimlich getroffen in diesen harten Steinwänden, die sich wie ein Schraubstock zu schließen scheinen, indes die tödliche Gefahr auf den Fliehenden lauert, finster und stumm, ihrer Beute gewiß.

Tückischer noch als diese erste Zukunft, in der alles harte Gewalt ist, scheint die zweite, eine Versinnlichung der schleichenden, saugenden Gefahr. Durch ein totes, unbewegtes Meer gleitet auf einem Fabelwesen von Fisch mit einer Blutegelschnauze ein Dämon, spitzohrig, krallenhändig, mit Vampyrblick. Die Hände fassen eine Harpune, wurfbereit, und ein Finger der Linken prüft schnellend deren Federkraft.

Und dann die dritte Zukunft, der „Pflasterer Tod" (Tafel 36). Vom Knochenmann werden Menschengestalten wie Straßensteine in den Boden gestampft. Wie Nebel schwellt es auf von den Unseligen

und zieht sich hinan bis zu dem Hügel mit dem Kreuz. Und dennoch hat das Grausen eine Schranke. Das ist der Bretterverhau, der sich durch die Landschaft zieht und jenseits dessen sonnige Klarheit herrscht. Eine Hand erhebt sich abwehrend gegen den Tod. Wem sie gehört? Eine frühere Zeichnung, die der Radierung zur Grundlage diente, gibt Antwort. An der Sonnenseite tauchen die Köpfe des Zeus und der Athene auf, die in fremdem Staunen, halb verächtlich dem Pflasterer bei seiner Arbeit zuschauen.

Griechen- und Christentum: es ist beinahe Haß, was Klinger damals gegen das Nichtantikische empfand. Wie schön war diese Welt unter den Göttern Griechenlands, und wie elend wurde sie unter dem Mann der Bibel! Auf einer verworfenen Platte des dritten Evabildes, der Vertreibung, schwebt hinter den Verstoßenen ein Amor her mit Köcher und Bogen. Es ist wie ein Trost, den Klinger den Scheidenden mit auf den Weg gibt. Das Menschenpaar begriff ihn. Freudiger blickt Adam ins Weite, und verstohlen schaut Eva über ihn hinweg, von der Hoffnung beseelt, daß es gar so schlimm nicht werden könne. Klinger ließ diesen helleren Ton dann nicht mehr gelten. Für einen Amor war kein Raum in einer solchen Welt der Hoffnungslosigkeit. Er blieb weg, das Antlitz Adams wurde rauh und verschlossen, Eva wagte keinen Blick mehr in das Land der Verdammnis.

Nicht anders vermochte Klinger schließlich die Welt zu empfinden, in der das Weib den Namen Eva führte. Man versteht es wohl doch, daß er vor solchen Gedanken sich in die Einsamkeit vergrub, die Seele jenem besseren Reiche zu erschließen, das Psyche untertan war. Doch auch für ihn kam ein Tag der Vertreibung. Das Leben packte ihn wieder. Hinausgestoßen in die Wüstenei der Wirklichkeiten, mußte er in harter Arbeit sich den Boden bereiten, der ihm Früchte tragen sollte. Wie schwer es ihn ankam, zeigen seine beiden Werke „Dramen" und „Ein Leben".

2.

Im Frühjahr 1881 kam Klinger zum zweitenmal nach Berlin. Er kannte die Stadt und ihre Menschen. Ganze vier Jahre lang war er ja unter ihnen gewesen, hatte sich in der besten Gesellschaft bewegt und im Verkehr mit den Kunstzigeunern auch die Niederungen

kennen gelernt. Doch durch alles das war er hindurchgegangen wie ein Traumwandler. Große Dinge und drohende Wandlungen vollzogen sich um ihn her. Er blieb taub und blind gegen alles, völlig hingegeben an seine inneren Gesichte, wie er war. Wenn wirklich einmal ein Klang aus jener anderen Welt hinüberdrang in die seine, dann setzte der Eindruck sich um in eine Traumerfindung, die schließlich nur ihn anging und ihn gegen die andere gleichgültig kalt, ja feindselig abschloß.

Nun aber waren die Schleier gefallen, auch ihm waren die Augen nun aufgetan, zu erkennen das Böse und das Gute. Und er sah diese Stadt in all ihrer Furchtbarkeit, sah fressende Feuer rundum und inmitten des Flammenrings eine Menschheit, die in seinem Lichte Feste feiern konnte, fühllos gegen das Verderben, das seine Kreise eng und enger zog. Was wollten diese Wahnwitzigen mit ihrem Reichtum, mit ihrer tollen Ausgelassenheit, ihrer sich spreizenden oder tändelnden Kunst? War denn nicht einer unter ihnen, der sie warnte und ihnen die Wahrheit wies?

Und Klinger selbst wurde der Warner. In jäher Entschlossenheit warf er von sich, was ihm bis dahin einer Verherrlichung durch die Kunst würdig erschien, und zwang alle Kraft seines Könnens in den Dienst einer reinen Menschensache. —

Jahrzehnte trennen uns nun schon von jener Zeit, und der Weltkrieg hat sie uns völlig entrückt ins Geschichtliche. Vergleichen wir heute das Vergangene mit dem Niederschlag, den es im Klingerwerk gefunden, können wir dann noch das Künstlerbild als einen verläßlichen Spiegel anerkennen, der Wirklichkeiten auffing? Dem eindringenden Geist ist es heute kein Zweifel mehr: Klinger *hat* die Wahrheit gesehen, seine Schöpfungen dieser Zeit sind nicht nur Kunstwerke, sondern auch geschichtliche Zeugnisse ersten Ranges.

Gewalten von unermeßlicher Kraft sammelten sich damals überall an. Wir kennen heute ihre Sprengkraft. Bei einem Rückblick scheint uns das leichte Dahinleben der entschwundenen Zeit wie ein Ritt über den Bodensee. Man hatte die drohende Macht ins Dunkel gedrängt und hielt nicht mehr für gefährlich, was nicht länger zu sehen war. Das war ein Irrtum, der sich furchtbar rächen konnte. Wenn schließlich noch alles sich zum Guten wandte, so haben wir es nicht zuletzt den Weckern und Warnern zu danken, die den Menschen

ins Gewissen redeten, unbekümmert um den Mißmut und die Gehässigkeit derer, die nicht hören wollten. Klinger war solch ein Warner in toternster Zeit: Deutschland muß es ihm danken, daß er einen Teil seiner besten Künstlerkraft hergab, den Müßiggängern und Nichtsals-Kunstsuchern die Augen zu öffnen über die drohende Wirklichkeit.

* * *

„In West und Ost eurer Stadt, bei Reich und Arm liegt alles zerwühlt!" Das ist Klingers Anklage. Gegen den Reichtum ist sie gerichtet, der unfähig ist, sich ein eigenes Glück zu sichern, und ruchlos der Armut auch das Letzte noch nimmt. An die Orte derer, die besitzen, werden wir zuerst geleitet. Im hellen Mondlicht liegt vor uns ein parkumgebenes Landhaus. Es ist wie übergossen von Reichtum; üppig quellende Formen überall, wuchernder Überfluß. Und diese Stätte, die nur dem Glück geweiht scheint, ist der Ort eines erschütternden Dramas. Ein Schuß ist gefallen, aufgescheuchte Tauben flattern in die Nacht hinaus. Der den Schuß abfeuerte, der Herr des Hauses, hat hinter einem Rolladen verborgen auf seinen Augenblick gewartet. Den der Schuß traf, ist ein Wohlgekleideter, der heimlich Geliebte der jungen Hausherrin. In stummem Entsetzen, unfähig zur Flucht, steht die Unglückselige nun da. Beide Hände preßt sie an die Ohren, den zweiten Schuß nicht zu hören, der kommen muß und ihr selbst das Urteil spricht.

Von der reichen Vorstadt hinüber in die arme, wo die Häuser sich drängen in schmalen, finsteren Gassen, wo kein Raum ist für Blumen und Bäume und alles Gebaute kahl und schmucklos hinansteigt. Wieder erfüllt sich im spukhaften Mondlicht ein Drama. Einer der Verwöhnten aus der glücklichen Hälfte der Menschheit hat sich aufgemacht ins Armenviertel, das Elend für seine Launen auszunutzen. Er ist handelseins geworden mit einer Kupplerin, daß sie ihm das junge Blut verschafft, das auf sie angewiesen ist. Und nun redet die alte Hexe mit Wort und Geste ein auf das arme Geschöpf, das sich windet vor Angst, in seiner Ohnmacht sich an die Hausmauer lehnt und nur zu gut weiß, daß es kein Entrinnen für sie gibt. Gleichgültig wartet der Herr im Zylinder auf den Ausgang der Verhandlung und hält seine Zigarre in Brand. Wie ein böser Schakal bleibt er im Dunkel.

* * *

Dann geht es vollends hinunter in die Hölle der vom Lichte Ausgeschlossenen. Die Tragödie einer proletarischen Mutter spielt sich ab in drei Bildern mit wechselnder Szene. Altberlin tut sich auf, die im Gründertaumel vergessene Stadt in der Stadt, eine Rumpelkammer oder ein Altenteil des Lebens. Altberlin — es ist heute nur wenig noch von ihm übriggeblieben, und das Wenige wird ängstlich gehütet vom Heimatschutz und den Fremden gezeigt als eine Sehenswürdigkeit. Auch damals war das alte Berlin schon im Schwinden, und die es gelegentlich sahen, waren entzückt, wie malerisch es sich ausnahm mit seinen verbauten Winkeln. So haben es uns die Bilder bewahrt und ebenso Schilderungen durchs Wort. Klinger empfand anders auch hier. Ihm war die Altstadt, auf die ein immer stärkerer Druck sich lagerte, je weiter die Großstadt ihre Kreise zog, wie eine Strudelmitte, in die hinunterwirbelte, was sich am Rand nicht halten konnte. So wenig er in Waldestiefen die lauschigen Märchenwinkel der Romantik fand, so wenig war ihm das steinerne Dickicht der Altstadt ein zum Verweilen ladender malerischer Anblick. Schreckhafte Gesichte stiegen ihm hier wie dort entgegen, und nur von ihnen konnte er sprechen, als er eine „Chronik der Sperlingsgasse" auf seine Weise erzählte.

Ein äußerer Anlaß gab die Anregung zur Fabel. Die Zeitungen berichteten im Sommer 1881 von einer Schwurgerichtsverhandlung, die über das Schicksal einer unglücklichen Mutter entschied. Mit ihrem Mann und ihrem Kinde war sie zur Gründerzeit nach Berlin gekommen. Beim allgemeinen Zusammenbruch wurde der Mann arbeitslos und entartete zum Säufer und Rohling. In der Verzweiflung über seine Mißhandlungen stürzt sich die Mutter mit dem Kind ins Wasser. Man fischt sie auf, aber nur die Frau kommt wieder zum Leben. Vor Gericht hat sie sich zu verantworten wegen Totschlags und Selbstmordversuchs. Das Urteil spricht sie frei und überläßt sie ihrem ferneren Schicksal.

In dieser Alltagsgeschichte, die sich abspielte in den verlorenen Tiefen Altberlins, sah Klinger das ganze Elend seiner Zeit verdichtet; die Haltlosigkeit der Massen, die der lockende Ruf der Stadt landflüchtig machte; den Wirbel der Ereignisse, der die Massen hier- und dorthin schleuderte; das schließliche Hinunterstrudeln in die Winkelgassen der Altstadt.

Die sehen wir mit all ihren malerischen Überraschungen auf dem ersten der drei Blätter. Dächer über- und durcheinander, mit Kammern und Fensterläden, Verbindungsgänge an der Außenmauer von Wohnung zu Wohnung, quer über die Straße eine Brücke mit Holzdach, ein schlichtes Bäumchen, das irgendwo in einem Hofe doch noch Platz gefunden hat und sich nach Sonne streckt — unwillkürlich sucht man nach dem Idyll, das einem das Ganze auf Richterisch oder Spitzwegisch bestätigt. Statt dessen die Ausdeutung ins grausam Hoffnungslose! Die Mutter hat sich mit dem Kinde vor dem betrunken heimkehrenden Vater auf den Verbindungsgang ins Freie geflüchtet. Im äußersten Winkel erwartet sie dort das Unabwendbare, ergeben, lautlos, eine Niobe der Vorstadt. Wohl fallen zwei Nachbarinnen dem Mann in die Arme. Was aber können sie tun, wenn er mit Frau und Kind allein sein wird! —

Ein anderer, heute längst ausgefegter, Winkel des alten Berlins an der Rückseite des Schlosses. Es war dort wie ein Brackgewässer, in dem Reichtum und Armut sich mischten. Kümmerliche Häuschen mit Kleinleutewohnungen, dazwischen ein angesehenes Gasthaus, mit seiner Glasvorlaube pfahlbauartig halb ins Wasser gestellt. Dort an der hölzernen Stiege drängt sich's zusammen. Gäste, die vom Mittagstisch aufsprangen, das Mundtuch noch umgebunden, ein Zylinder, eine Pickelhaube, Weiber aus dem Volk, was gerade die Straße herzugeben hatte. Aus dem Spreekanal wurde eine Frau mit ihrem Kind herausgezogen. Das Kind hat man an die Treppe unten hingelegt, es ist tot. Die Mutter ist noch besinnungslos, aber sie lebt. Man wird sie der Polizei übergeben. —

Das Schwurgericht spricht das letzte Wort (Tafel 37); das letzte, soweit es die Gesellschaft angeht. Bis spät in den Abend hat die Verhandlung gedauert. Die sechs Gaslichter über dem Tisch, kerzengrade ausgerichtet, mit preußischer Genauigkeit, mußten angezündet werden. Ihre abgeblendeten Flammen senden das Licht nur dorthin, wo man es braucht. Der Staatsanwalt hält seine Rede. In seinen abwägenden Mienen sieht man die mildernden Umstände das Übergewicht nehmen, und seine begreifenden Worte finden bei den alten Richtern am Tisch ein volles Verständnis. Kein Zweifel, das hilflose Weib auf dem Armsünderplatz drüben wird losgesprochen werden. Über ein Kurzes schon ist sie in Freiheit — in Freiheit!

* * *

Weiter zwei Bilder des Todes. Ganz still, wie ein Tier, das einsam sterben will, ist einer abseits gegangen. Bei Nacht hat er den Wald aufgesucht, um allem ein Ende zu machen. An den Wegrand legte er Rock und Hut, dazu einen Brief, in dem er sich erklärt. Ausflügler mögen es morgen finden. Er selbst ist ins Dickicht gegangen, der Richtstätte zu, die er sich selbst gesetzt.

Zu dem lautlosen Drama in mondheller Nacht das laute Gegenstück: ein Mord auf der Straße, am hellichten Tag, mitten im Menschengewühl. Der Erstochene liegt auf dem Pflaster, ein Knäuel von Menschen, reichen und armen, ist um ihn her. Ein Schutzmann hat den Messerhelden gepackt, und sucht ihn im Ringen zu werfen. Sinnlose Aufregung ist alles, die Leute schreien oder gaffen, ein Arbeiterwagen und ein besserer Zweispänner sind ineinandergefahren, daß die Pferde sich bäumen. Doch in eherner Ruhe schließt sich der Bogen der Stadtbahn über dem Zwischenspiel. Nur eine Stunde noch, und die Leiche ist fortgeschafft, der Verbrecher abgeführt, und alles geht wieder seinen geregelten Gang.

Bei dem Bild „Im Walde" ist angemerkt worden, die Kleider und der Brief am Wege seien eine überflüssige Zutat, störend für den Gesamteindruck. Das Urteil trifft fehl. So wenig bei dem Blatt „In Flagranti" die Mordszene, bei dem Altberliner Straßenbild das Familiendrama fehlen darf, so unentbehrlich ist die Erzählung auch hier. Nicht Beiwerk ist sie, sondern letzte Steigerung. Wer sie störend empfindet, der sah den Wald nicht durch das Auge Klingers. Gerade das ist ja der Sinn des Dramenwerks, daß es uns zeigt, wie Klinger auf seinem Wege durch die Wirklichkeiten überall, in einsamer Mondnacht wie im Trubel des Alltags, bedrängt wird von diesem einen quälenden Gedanken: „Der Tag des Gerichtes ist nahe herbeigekommen". Nur durch eine solche Stimmung bekommen die letzten drei Bilder in diesem Zusammenhang einen Sinn, die „Märztage", die drohende Mahnung, daß ein neues 1848 heraufkommen werde über die achtlos dahinlebende Großstadt.

* * *

Die Entfesselung der blinden Gewalten, ihre Bändigung durch Blut und Feuer, die Kirchhofsruhe des stillgewordenen Landes, das sind die drei Bilder aus der Vergangenheit, die der Gegenwart als

Spiegel vorgehalten werden. Ein reicher Gasthof ist das Ziel, dem sich die Menschenflut entgegenwälzt. Alles schwemmt der Strom mit fort, vertierte Männer und Weiber, trunken vom Rausch der Verwüstung, schwärmerische Jünglinge, blöde Mitläufer. Mit Steinen haben sie die heruntergelassenen Rolläden zertrümmert, haben das Haus gestürmt und sind nun dabei, aus den Fenstern zu werfen, was nicht niet- und nagelfest ist. Aus den Dachluken des Nachbarhauses jubelt man ihnen zu, hinter den Fenstervorhängen der Bürgerhäuser lugt scheu die Neugier.

Unwiderstehlich ging die Flut ihren Weg. In der Nähe des Schlosses erst kam es zur Stauung. Jene andere Macht, die Ruhe heischt und Ordnung, hat ihr einen Damm gesetzt. Drüben Kolonnen in Reih und Glied, hüben die Barrikaden: es kommt zum letzten Austrag. Ein Reihenfeuer fegt in die Menge. Es ist von mörderischer Wirkung. In Todesschmerzen winden sich Gefallene, andere fliehen; hinter einer Plakatsäule, deren Anschläge die Freuden der Großstadt preisen, sucht ein Ernüchterter Deckung, steif vor Schrecken wie ein Fetisch, die Augen stier und weit. Ist diese ganze Schilderung trotz alles Tatsächlichen (die Klosterstraße, Haus für Haus, die Parochialkirche, alles ist da) noch Wirklichkeit zu nennen? Ist sie nicht ein Traum- und Schreckgesicht, eingegeben von einem lähmenden Albdruck?

Das Ende ist da. In geschlossener Kette werden die Gefangenen abgeführt, über das mondbeleuchtete Flachland der Mark, den Kasematten Spandaus entgegen (Tafel 38). Die Straßen sind vom Regen aufgeweicht, die Bäume noch kahl, alles ist so trost- und hoffnungslos wie der lange Zug der Verdammnis, der hinter den berittenen Schutzleuten und zwischen Soldaten mit aufgepflanztem Seitengewehr seines Weges zieht. Die Stadt, die sie verlassen, ist fürs erste gesäubert vom inneren Feind, in Kirchhofsruhe liegt auch sie unter dem weltenhohen Mond. Kann eine solche Ruhe Frieden geben? —

„Von dir geht die Fabel", das ist der leitende Gedanke Klingers bei allem, was er vom Jahre 1848 sagt. Er ändert nichts am Straßenbild, das in der Märzzeit anders aussah, läßt Fernsprecherdrähte über die Dächer hinlaufen, Gaslaternen am Wege stehn. Nicht von der Vergangenheit will er ja sprechen, sondern von der Gegenwart, und wie ein Volksredner greift er zum Nächsten, dem

unmittelbar Gegebenen, das allen gegenwärtig ist, und von dem aus er dann weiterführen kann zu seinen Zielen.

Andere Wege schlägt er ein beim zweiten großen Werke jener Zeit: „Ein Leben" (Opus VIII, entstanden in den Jahren 1880—84, erschienen 1884, ein Jahr nach den „Dramen"). Im Pharisäerhochmut gegen die gefallene Frau scheint ihm die Gesinnung der verderbten Zeit am tiefsten gesunken. Wer hat sie schuldig werden lassen? fragt er empört, und er schildert das Leben einer Dirne, wie er es sieht.

Von allen Großstadtdramen schien keins wie dieses dazu angetan, von Bild zu Bild der Wirklichkeit nachgestaltet zu werden. Doch grade hier schlägt Klingers Erzählung immer wieder um ins traumhaft Phantastische. Bis auf zwei Blätter („Für Alle" und „Auf der Straße") geht nichts restlos auf ins rein Tatsächliche. Die Träume aber, die diese Wirklichkeiten in ihm auslösen, sind so dämonischer Art, daß es eine Lebensfrage für Klinger war, von Dingen abzulassen, die ihn geistig und seelisch zurückschnellen ließen. Mit der Vollendung des Werkes „Ein Leben" rechnete er ab mit den baren Wirklichkeiten, um sich hinfort ganz zu vertiefen in jene nicht handgreifliche und für ihn dennoch wirklichere Welt, die auszugestalten seine Bestimmung war.

3.

„Du fingst mit einem heimlich an, bald kommen ihrer mehre dran, und wenn dich erst ein Dutzend hat, so hat dich auch die ganze Stadt." Es ist das uralte Schicksal Unzähliger gewesen, hier aber beginnt es noch schlimmer. Die anderen konnten im Taumel der ersten Leidenschaft doch noch der seligen Hoffnung leben, daß die Liebe ihres Verführers so tief und unauslöschlich sei wie seine Worte, daß er der eine bleiben werde. Die Unselige, die hier zum Unglück ausersehen ward, überkommen schon vorher, noch ehe sie den ersten Schritt getan, entsetzensvolle Ahnungen, daß es „ihrer mehre" sein werden. Aus einem schwülen Traum erwachend, richtet sie sich auf in ihrem Bette (Tafel 39). Im Dunkel der Nacht ballt es sich zusammen zu einem Kranz von Männerköpfen, schattenhaft, unkörperlich, und doch so lastend, daß sie unter dem Druck sich in sich selbst verkriecht. Wie sich das anschmiegt an sie, hingebungsvoll, gierend, mit heißem Atem die

Luft verpestend! Und über allen die Fratze eines Dämons, die Krallenhände noch hoch, doch schon bereit, sie zu senken, um die Verlorene vollends niederzutauchen.

Gefallen — verlassen. Sie ist hinabgeglitten in das Meer des Begehrens, die Wogen schließen sich über ihr. Umfangend umfangen hat sie nur die eine Empfindung des Ertrinkens, Versinkens. Sind das sich windende Fische, die sie und den Geliebten mit lüsternem Blick hinuntertragen in den Abgrund? Streckt dort unten nicht ein ekles schleimiges Wesen die Tasthörner aus? Auf einem Schlammpfuhl hockt es. Schlammig und kahl ist der Boden weit in die Ferne. Dort wird sie anlangen, wenn die Umarmung sich löst, ihre Füße werden keinen Halt mehr finden, Verlassenheit ist um sie her, und Ekel, und Reue.

Es kam, wie sie es ahnte. Der Geliebte ist von ihr gegangen; am Strande eines wirklichen Meeres wandelt sie hin, allein mit ihrer Schande. Im feuchten Sand der Ebbe federt ihr Schritt. Das Gefühl des Haltlosen, Sinkenden kommt wieder über sie, und sie hält sich die Augen zu vor Scham. Doch was sie nicht sehen kann, muß sie nun schauen. Aus dem Meer taucht eine Faust auf, riesengroß, zur Drohung geballt und fest wie ein Hammer, der sie zerschmettern wird.

Diese Faust, die aus titanischen, unsichtbaren Tiefen krachend emporstößt, wie oft ist sie der Kunst ein Mittel gewesen, nahendes Unheil anzusagen! So hat sie Victor Hugo gesehen in seiner „légende des siècles," so Klinger selbst, als er in den „Dramen" die Unschlüssige in der Vorstadtgasse zeigt. Dort war es noch ein Wirkliches — ein Handschuhmacherschild — das nur sinnbildlich umgedeutet wurde. Hier fehlt jede verstandesgemäße Erklärung, die Erscheinung ist ein bloßer Spuk, doch grade das läßt sie die ganze Landschaft in ein Angstgesicht verwandeln. —

Der eine ist gegangen, und nun gehört die gesellschaftlich Geächtete vielen und schließlich allen. Noch ist sie wählerisch. Wenn ihrem käuflichen Lager ein widriger Lustgreis naht und ihr sein Angebot macht mit köstlichem Schmuck, dann kann es kommen, daß sie ihn wie einen zudringlich wedelnden Hund mit einem Fußtritt von sich stößt. Mit der Gleichgültigkeit einer grausamen Carmen kann sie es zusehen, wie zwei Nebenbuhler sich ihrethalben aufeinanderstürzen in

einem Messerkampf auf Tod und Leben. Sie haßt diese Wesen und kennt die Liebe nur noch als Wollust. Spannung der Sinne will sie von ihr und körperlichen Reiz, gleichviel welcher Art und gleichviel, ob es ein Menschenleben kostet.

Von Stufe zu Stufe geht es dann abwärts. Sie beginnt zu welken, die Zugkraft ihrer Reize läßt nach. „Für alle" tanzt sie auf den Vorstadtbrettern, wie eine wohlfeile Ware stellt sie ihren Körper zur Schau, und sie ist bereit, die Ware jedem aus der blöden Menge zuzuschlagen, der einen Kaufpreis bietet.

Auch das geht vorüber. Laster und Trunk haben den letzten Hauch der Schönheit von ihr genommen, haben den Körper aufgedunsen und die Augen verglast. Sie taugt nicht mehr zur Schaustellung, und auf der Gasse muß sie nun zusehen, ob im Dunkel der Nacht nicht irgendwo ein Opfer sich findet, das noch zu betrügen ist.

Die Zeit ist da, die sie an den letzten Scheideweg bringt. Sie kann eine Kupplerin werden, eine alte Megäre, die mit Menschenfleisch schachert, ein Opfer ums andere verlockt und dem Reichtum überliefert. Bringt sie den Ekel vor solchem Gewerbe nicht über sich, dann bleibt ihr nur noch eins: der Tod. Sie träumt von diesen entsetzlichen Wesen, die immer roher gegen sie wurden, je mehr sie verkümmerte. An den Rand der Gosse sieht sie sich von ihnen gedrängt. Mit ihren Hexenbesen wollen sie sie da hinunterfegen wie einen Haufen Kehricht. Sie wehrt sich, mit gespreizten Beinen stemmt sie sich gegen den Straßenrand, hält die Hände vors Gesicht, den Schlamm nicht zu sehen, in den sie hinein soll. Es wird ihr nichts helfen. Johlendes Teufelsgelichter mit pfäffischen Fratzen drängt auf sie ein und stößt sie vorwärts.

Dann wieder träumt sie von den Lasterhöhlen, in denen der geile Reichtum lungert, der wohlgekleidete Pöbel, ausgemergelte Gestalten mit Zylinder und Monokel. Wie oft war sie dort, ihren Körper feilzubieten! Es war oft bitter schlimm, nie aber so fürchterlich wie jetzt im Traum. Ein Kobold mit Fledermausflügeln hebt sie gefesselt mitten hinein in ein Rudel lüsterner Alter. Mit zynischem Grinsen mustern sie den verbrauchten Körper. Eine Kupplerin redet ihnen eifrigst zu, aber sie lassen sich nicht prellen. Nur belustigt sind sie, daß der Kobold das Weib so hübsch festhält, das schreien möchte und doch nicht kann.

Nein, nein, das ist keine Welt, in der sie weiterleben könnte! Für sie bleibt nur der Tod, der Tod in den Wassern. Zur nächtigen Zeit stürzt sie sich hinein. Eine Strecke lang treibt sie noch an der Oberfläche, dann versagt ihre Kraft. Schon füllt das gurgelnde Wasser ihren Mund, einen brechenden Blick noch sendet sie aufwärts, und alles ist gewesen.

* *
*

Ein doppeltes „Prefacio" und ein dreigeteilter „Epilog" umrahmen das Drama des gefallenen Weibes. Das erste Vorwort gilt dem Spruch der Bibel: „Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, sondern eure Augen werden aufgetan!" Der Baum der Versuchung ist eine breit ausladende Kastanie, frei in eine sonnige Wiese hineingestellt. Nur einige Flamingos haben sich aus dem großen Tierpark des Paradieses hierher verirrt. Eva steht nachdenklich inmitten der Schattenkringel und überdenkt die Worte der Verheißung. In ein Leben hoffnungsloser Arbeit läßt sie der alte Bund verstoßen sein — in Schande und Verzweiflung stürzt sie das Leben der Gegenwart.

Prefacio II: an einem nächtlich lodernden Feuer hocken zwei Wesen, er ein hämisch grinsender Unhold, sie ein nacktes Weib von sinnlich derber Schönheit. Sie macht sich an den Flammen zu schaffen. Brauen die zwei einen Hexentrank? Hat er sie verleitet, für ihn in die Flammen zu greifen, und freut sich im stillen, daß sie sich nun die Finger verbrennen wird? Die Aufschrift „Kastanien aus dem Feuer" auf einem früheren Plattenzustand spricht für das zweite. Wesentlicher als der Vorgang ist die unheimliche Walpurgisnacht- und Brockenstimmung des Ganzen. Zur ersten Prefacio verhält sich die zweite wie im Evawerk die Zukunftsblätter zu den anderen. Auch die Verworfene des Lebensdramas ist ja eine Eva, auch sie ist ausersehen zu Not und Tod. —

Von erhabener Größe ist des Liedes Abgesang in den drei Schlußblättern „Christus in der Hölle", „Leide!" und „Ins Nichts zurück". Zum zweitenmal läßt Klinger Christus sich den Verdammten nahen. Die erste Schilderung (in der Christusfolge) war eine Höllenfahrt; irgendwo tief unten, wo ewige Feuer lohen, mußte der Ort der Verdammnis sein, durch eine Welt geschieden von der Sonne und

sternenfern dem Paradies. Diesmal ist die Hölle eine Höhle, das Sperrgebiet gefallener Sünderinnen, die hier wie in einem ewigen Gefangenenlager streng abgesondert wurden (Tafel 40). Ein römischer Kriegsknecht, auf sein Liktorenbündel gestützt, hält die Wacht am Felsentor. Durch dieses Tor schweift der Blick unmittelbar hinüber zu den seligen Gefilden, in denen verklärte Gestalten wandeln und Kinder im Sonnenlicht spielen. Wie unendlich viel grausamer ist diese dunkelkalte Höhle mit dem Blick ins Paradies als die flammende Unterwelt, in der die Verdammten nur unter sich sind! Die Weiber in der Höhle haben keinen Zugang zu der Welt der andern, wohl aber haben die da draußen Zugang zu ihnen. Gleichmütig läßt es der Posten am Eingang geschehen, daß ein Mann wie zur Kurzweil unter die Abgesperrten tritt und eins der Weiber mit einem Steinwurf bedroht. Gleichmütig läßt er auch eine andere, ruhige Gestalt gewähren, die schweigend tief ins Innere des Höhlenlagers dringt: Christus. Er steht nicht den Verdammten gegenüber als einer, der sich seiner höheren Art bewußt ist trotz aller milden Anteilnahme: in ihre Mitte ist er getreten, als ein Gleicher unter Gleichen beugt er sich zu ihnen nieder, und sein Wesen bringt ihnen Heilung und Trost. —

In einer anderen Gestalt erscheint Christus zwei einsamen Frauen am Wege. Gleich einer ungeheuren Fatamorgana steigt sein Bild am Kreuz aus Nebeln auf. Nicht linden Zuspruch bringt er diesmal. Leide! steht dem Querholz seines Kreuzes eingegraben, und seine strenge Miene wiederholt das Gebot des tapferen Aushaltens bis zum Ende. Die Wucht des harten Wortes trifft die eine der beiden Gestalten, daß sie sich duckt wie unter einem Schlag. Die andere richtet sich auf, stolz und entschlossen: sie hat verstanden, und sie ist willens, ihr Schicksal auf sich zu nehmen.

Endlich die Erlösung: „Ins Nichts zurück". Die Sense des Todes hat einen Menschenhalm getroffen, ein müdes, kraftloses Weib. Durch die Nacht des Weltenraumes sinkt es langsam hernieder wie in ein schweigendes Meer. Da drunten aber breiten sich zwei Arme, und ein geflügeltes Wesen nimmt die Sinkende auf. Es ist das Nirwana, das Nichts, aus dem wir kamen, zu dem wir gehen — das alle unsere Leiden einmal doch entspannen muß. Das Lied ist zu Ende gespielt, und in einem weichen, schweren Mollakkord tönt es leise, leise aus.

4.

Hölderlins Hyperion, als er verlassen „die Leidenstage der langsam sterbenden Jugend überzählt", stimmt zur Laute ein Schicksalslied an, das er einst einem Freunde nachgesprochen:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruh'n: Klinger wiederholt die Worte des Abschieds, als auch ihn das Leben auf Jahre hinaus trennte von allem Hellenischen. Als ein Bekenntnis stehen die Verse über dem Titelblatt der „Dramen". Ein Feld der Verwüstung breitet sich aus. In Trümmern liegt ein Tempel am Meer. Schwalben umflattern wie wirbelndes Herbstlaub ein Kapitäl, auf einen Säulenstrunk aber setzt der geflügelte Tod seinen Fuß. Vom Himmel reißt er die Sternendecke herunter und schleudert sie mitsamt dem Gekreuzigten und denen, die ihm dienen, in den Abgrund. Unbewegt starrt eine Sphinx, das ewige Rätsel des Lebens, unter dem finsteren Himmel hinein in das Chaos, Tote zu ihren Füßen.

Dem Griechen- wie dem Christentum meinte Klinger gleichermaßen absagen zu müssen im Angesicht der Wirklichkeit. Die Verleugnung auch des Nazareners vor einem blindwütigen Schicksal war eine Selbsttäuschung von Anfang an. Das starke Mitleid, das Klinger überhaupt erst zum Gegenwärtigen drängte, das ihn das Trauerspiel des Lebens fühlen und ihn zum Anwalt werden ließ für die Verachteten, dieses Mitleid war im tiefsten Grunde christlich. Die Blätter „Christus und die Sünderinnen" und „Leide!" sind die eigentliche Zusammenfassung und letzte Steigerung der beiden großen Klingerwerke jener Zeit.

Tiefer gehen mochte ihm schon der Argwohn gegen das Griechische, von dessen Richtigkeit im geschilderten Blatt so ausführlich die Rede ist. Es entspricht diesem Titel der „Dramen" der zur ersten, Georg Brandes gewidmeten Ausgabe „Ein Leben". Ein Ritter, zum Turnier gerüstet, reitet langsam in die Schranken. Seine Gegner sind vier kauernde Mumien: Historia, Modernitas, Pictura sacra und — Homer. Die Antike, verkörpert durch Homer, galt ihm also so wenig wie die verachtete geschichtliche, die geckenhaft moderne und die scheinheilige Religionsmalerei. Doch auch das war nur Betäubung. Wieder ist an das Blatt mit den Sünderinnen zu erinnern. Der Blick in das Paradies ist ein Blick in arkadische Gefilde. Die christliche und die antike Welt sind gegeneinandergestellt wie früher beim „Pflasterer Tod" und später im großen Olympgemälde. Beides wirkte in ihm fort, das Christliche und das Hellenische, und wenn sie einige Jahre unmittelbar bei ihm ausgelöscht scheinen, so waren diese Jahre wie ein tiefer Schlaf, aus dem man erwacht und einen Gedanken, der noch am Abend zuvor flackernd und haltlos war, zu reiner Klarheit ausgereift im Geiste wiederfindet.

Der Unterschied des „Pflasterers" und des Bildes mit den Sünderinnen zeigt uns an, was für Klinger das Gestern und das Heute ist. Der Abstand ist geistig und seelisch gleich stark. Dort eine Verlästerung des Biblischen, ein Fluch auf die Botschaft, die nur Elend und Dumpfheit in die Welt gebracht habe; hier die gesicherte Erkenntnis der unendlichen Seelenvertiefung, die wir der Religion des Mitleids danken. Und das beim Klange eines Loblieds auf das Heidnische! Christus inmitten Verstoßener, ist ein hundertfach abgewandelter Vorwurf unserer Kunst. Die Gegenüberstellung

aber mit der heidnischen Welt, nicht um eines gegen das andere herabzusetzen, sondern um das Schöne in beidem zu zeigen, dessen wir uns mit der nämlichen Liebe annehmen sollen, das ist in dieser Bildform etwas Neues, eine Vorahnung dessen, was in dem Gemälde „Christus im Olymp" dann zu monumentalem Ausdruck strebt.

Doch außer dem Geistig-Seelischen ist da noch ein weiterer Unterschied: die gesteigerte Größe und ruhige Kraft in der künstlerischen Aussprache. Frauenakte wie hier, eine Modellierung des Körperlichen wie bei Christus hatte Klinger bis dahin nicht geben können. Das Spuk- oder Traumhafte der ersten Klingerschen Kunst begnügt sich mit dem Umriß und einer nur leichten Innenzeichnung. Sie hat oft starke, ja grelle Licht- und Schattengegensätze, bleibt aber doch im wesentlichen flächig und so schemenhaft wie die Vorstellungsbilder, die sie auffängt. Hier nun wächst sie allmählich hinein ins Körperliche und Diesseitige, und das gibt einen Hinweis auf den reichen Gewinn, den Klinger aus den harten Jahren der Wirklichkeitsschule für seine Kunst unmittelbar zu ziehen wußte.

Alle großen deutschen Künstler haben schwer ringen müssen um die Körperlichkeit der Form. Sie waren „inwendig voller Figur", voller lieblicher oder grauser Gesichte, doch grade deren Reichtum stand ihnen im Wege und ließ sie lange nicht die faßbare, sicher im Irdischen gegründete Darstellung jener anderen finden, die nicht beunruhigt wurden von solcher inneren Fülle. Irgendwann kam für sie alle einmal der Zeitpunkt, in dem sie das empfanden und ihre ganze Kraft anspannten, sich den Weg zu öffnen zu der Natur da draußen.

Wir sahen, wie ihn Klinger sich Schritt für Schritt erzwang. Zur vollen Gewißheit kam er erst in seiner zweiten Berliner Zeit. Die „Dramen" und „Ein Leben" sind, auf ihre Darstellung hin angesehen, andern Geistes als die frühen Werke. Sie sind dinglicher, wirklicher, auch wo sie nur Gedachtes geben. In dieser Richtung geht Klinger nun weiter, und die unablässige Arbeit an sich selber macht ihm endlich die Bahn frei zum ersten großen Fortschritt über sein Jugendwerk hinaus: aus dem Griffelkünstler wird der Maler Klinger.

5. Zur großen Form.

1.

Unsere Darlegung hat mehrfach mit der Bezeichnung „Griffelkunst" und „Griffelkünstler" gearbeitet. Wort und Begriff sind heute überallhin verbreitet und ohne weiteres verständlich. Weniger bekannt ist, daß Klinger selbst erst diese Worte prägte und daß er in festen Linien die Grenzen bestimmte, die das Sondergebiet der Griffelkunst abtrennen von dem der Malerei. Wir sind an die Stelle der Klingerschen Entwicklung gelangt, an der er sich entschloß, den Schwerpunkt seiner Tätigkeit von der Griffelkunst hinüberzuverlegen in die Malerei. Da ist es wohl geboten, von ihm selbst zu hören, was er über die Unterschiede dieser beiden Arten künstlerischen Schaffens in seiner (1891 in erster Auflage erschienenen) Abhandlung „Malerei und Zeichnung" mitzuteilen hat.

„Wer den Prinzipien der bildenden Künste nähertritt", heißt es auf der ersten Seite, „wird bald fühlen, daß die Handzeichnung, vor allem aber Stich, Radierung, Schnitt, Lithographie in ihren selbständigen Äußerungen sich häufig mit den Forderungen der Ästhetik der Malerei in völligem Widerspruch befinden, ohne daß ihnen der Charakter eines vollendeten Kunstwerkes verlorenginge ... Es handelt sich bei derartigen Kunstwerken um eine besondere Kunst, welche eigene Ästhetik und eigene künstlerische Interessen beansprucht."

Als Klinger begann, wurde die Griffelkunst im öffentlichen Urteil kaum mehr als etwas Selbständiges bewertet. Man dachte an die nur nachschaffende Tätigkeit der Kupferstecher und Holzschneider oder die abhängige Arbeit der Buchzeichner und gab danach der gesamten Griffelkunst eine untergeordnete Rolle. Nur von den Gnaden anderer Künste schien sie ihr Leben zu fristen, nicht aber aus eigener

Kraft zu bestehen. Übersehen wurde, daß man in Rethel und Menzel ganz in der Nähe und weiterhin in Schongauer und Dürer, in Rembrandt, in Goya Künstler besaß, die in beidem, Malerei und Zeichnung, Meister waren und die, wenn sie sich des Griffels bedienten, streng die Grenzen achteten, die der farblosen Zeichnung nach ihrer natürlichen Art gezogen waren. Wie nun läßt sich das besondere Reich der Griffelkunst genauer umschreiben?

Lessing hat die Darstellung bestimmter Höhepunkte der Leidenschaft als der Malerei unerlaubt bezeichnet. Mit Recht, bestätigt ihm Klinger, „Das Verharren in höchsten Affekten, im Häßlichen, Grauen- und Ekelerregenden" ist unerträglich in einem Gemälde, da der Maler durch die Natur seiner Mittel gehalten ist, in jedem Teil seines Bildes Rechenschaft abzugeben über Form und Stoff. Anders der Zeichner, der auf die Farbe verzichtet, die Form ganz frei behandeln darf und zu keiner Genauigkeit in Umgebung und Hintergrund verpflichtet ist. Das alles läßt der Phantasie so viel Spielraum, daß dem Widerwärtigen die Möglichkeit der Alleinwirkung genommen wird und daß damit Dinge, die der Malerei für immer verwehrt sein sollten, für die Zeichnung in den Bereich des sehr wohl Darstellbaren gerückt sind. Wiertz hat Gegenstände des Grauens in umfangreichen Gemälden festgehalten, die niemandem heute einen reinen künstlerischen Genuß gewähren. Goya gibt ähnlichen Stimmungen Ausdruck in Griffelblättern, und ihre künstlerische Berechtigung wird von keiner Seite angezweifelt. Der geringste Farbenzusatz würde auch Goya unmöglich machen. Es wäre wie beim Schlafwandler, der abstürzt, weil man ihn beim Namen rief.

Klinger bedient sich zur Erläuterung eines Bildes. Unser Gefühl gleicht einem Strom, das Widerwärtige im Kunstwerk einem steinernen Widerstand, den der Strom auf seinem Wege findet. Im Griffelblatt, das der Einbildungskraft so viele Wege freigibt, ist der Widerstand nur wie ein Pfeiler. „Der Stoß bricht wohl den Lauf, verändert seine Richtung, aber der Strom wird vom Pfeiler nicht aufgehalten, nur von neuem konzentriert; Strom und Handlung haben neue Kraft." Beim Gemälde hingegen „staut sich das Gefühl wie ein Fluß an einer Mauer". Der Gegensatz ließe sich wohl auch durch ein musikalisches Beispiel erläutern. Nehmen wir aus einer Beethovenschen Symphonie eine beliebige schrille Dissonanz und denken

sie uns übertragen auf die Saiten einer Äolsharfe: was im Fluß des Musikstücks erträglich, ja notwendig und schön ist, wird unausstehlich im dauernden Klang der Windharfe.

Dissonanzen, grelle und düstere Stimmungen, sind es nach Klingers Meinung vornehmlich, die den Griffelkünstler beschäftigen. „Alle Künstler der Zeichnung entwickeln in ihren Werken einen auffallenden Zug von Ironie, Satire, Karikatur. Mit Vorliebe heben sie die Schwächen, das Scharfe, Harte, Schlechte hervor. Aus ihren Werken bricht fast überall als Grundton hervor: So sollte die Welt nicht sein!" Am schärfsten findet er das ausgeprägt bei Goya. „Ein dämonischer Haß, eine ungezügelt leidenschaftliche Kritik" sei ihm zu eigen. Wohl leuchte bisweilen „ein Bewußtsein des Guten, ein Schimmer der Hoffnung" hervor, aber stärker als alles sei doch „sein Entsetzen über die Abgründe der menschlichen Natur".

An dieser Stelle könnte mit einigem Recht die Kritik einsetzen und betonen, daß ebenso wie das Entsetzliche und Grauenvolle auch das Trauliche und Holde Gegenstand der Griffelkunst sein kann. So gut wie auf die „Cappriccios" des Goya wäre auch auf Dürers „Marienleben" hinzuweisen, und neben Callots Radierungen haben wir Zeichnungen wie die von Ludwig Richter. Bei Klinger selbst wäre an „Amor und Psyche" zu erinnern, das zwischen dem Evawerk und den Dramen steht. Aber nicht auf geschichtliche Vollständigkeit kommt es hier an, sondern auf das, was der Künstler Klinger bei sich und den anderen als den eigentlichen Stoffbereich der Zeichnung empfindet. Läßt man das gelten in der angedeuteten Einschränkung, so ist ganz gewiß nichts einzuwenden gegen Klingers zusammenfassendes Urteil: „Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten denn nun, an das Schöne gebunden durch Form und Farbe, in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet, von denen auch er nach Hilfe sucht? Aus den ungeheuren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen. Sollen diese Bilder nicht verlorengehen, so muß es eine die Malerei und Skulptur ergänzende Kunst geben, in welcher

zwischen diese Bilder und den Beschauer die plastische Ruhe nicht in dem Maße hindernd eintritt wie bei jenen. Diese Kunst ist die Zeichnung."

Das also ist Klingers Meinung vom Wesen der Griffelkunst. Und wie nun denkt er über die Malerei, der er fortan seine besten Kräfte zuzuwenden entschlossen war?

* * *

„Das Wesen der Malerei definiere ich so: Sie hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen, selbst der Ausdruck der Heftigkeit und Leidenschaft hat sich dieser Harmonie unterzuordnen. Die Einheitlichkeit des Eindrucks zu wahren, den sie auf den Beschauer ausüben kann, bleibt ihre Hauptaufgabe, und ihre Mittel gestatten, zu diesem Zwecke eine außerordentliche Vollendung der Formen, der Farbe, des Ausdruckes und der Gesamtstimmung zu erreichen, auf denen sich das Bild aufbaut."

Mit diesen zwei Sätzen umschreibt Klinger die Gebote der Malerei, wie er sie empfindet. Er sondert im folgenden verschiedene Unterarten: die reine Bild-, die Dekorations- und die Raumkunstmalerei. Ihre Aufgaben wechseln, die Grundforderung aber bleibt die gleiche: Harmonie zu bringen in die farbige Körperwelt und auf strenge Einheitlichkeit des Eindrucks zu achten. Die Griffelkunst war in gewissem Sinne Kritik. Sie sagte: „So sollte die Welt nicht sein!" Auch die Malerei kann man als Kritik auffassen, aber es ist eine Kritik aufbauender Art, und ihre Rede geht: „So sollte es sein!" oder: „So ist es!" Der Zeichner sucht in seiner Kunst Hilfe aus Zuständen der Dumpfheit und der Angst. Die Malerei umgekehrt, „an das Schöne gebunden durch Form und Farbe", gibt „unserer Freude an der Welt" vollendeten Ausdruck. Der Zeichner führt uns in eine Schöpfung der Zufälligkeiten, in eine Natur, „die heut stürmt, morgen lächelt", von Wesen besiedelt, in Handlung und Gesinnung ihrer flüchtigen Umwelt gleich. Über der Welt der Malerei dagegen scheinen Gestirne zu schweben von ruhigerem Umlauf. Eine größere Stetigkeit wohnt in der Natur, und den Menschen, die in ihr schalten, ist es anzusehen, daß sie mit größeren, festeren Mächten zu rechnen haben.

„Das Schöne liebt die Malerei um ihrer selbst willen und sucht es zu erreichen, und selbst im häßlichen Alltäglichen oder in der höchsten

Tragik, wo sie uns rührt, bewegt sie uns durch das Reizvolle, selbst im Kontrast Harmonische der Formen und Farben. Sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, sie muß es sein."

Das sind die Gegensätze von Malerei und Zeichnung in der Anschauung Klingers. Wenn irgend etwas von seiner seelischen Größe und seinem Willen zur Reinheit, von seinem Berufensein zur Führerschaft uns Zeugnis geben kann, dann ist es der Umstand, daß es ihn aus einer solchen Empfindung heraus drängte, den ihm noch ungewohnten Bahnen der großen Maler nachzugehen; und das zu einer Zeit, in der der Ruhm seiner Griffelkunst weit über Deutschland hinaus die Menschen aufmerken ließ. Aus niederen Angstzuständen empor zu aufrechtem Stolz: eine ganze Stammesgeschichte ist hier in ein Einzelleben gepreßt. Klage und Anklage war sein Werk gewesen, „die Bewunderung, die Anbetung dieser prachtvollen, großschreitenden Welt" sollte es nun werden. Es ist die Selbstüberwindung, der Entschluß von Damaskus, der ihn den Großen beigesellt.

2.

Das erste für die Öffentlichkeit bestimmte Klingersche Gemälde ist uns bekannt. Es ist das Spaziergängerbild von 1878. Wir wurden uns klar über den Widerspruch zwischen dem, was Klinger gab und was man zu bekommen meinte. Allgemein wurde geglaubt, ein junger Künstler suche die Aufmerksamkeit zu erwecken, indem er die Leute durch ein gruseliges Bild in Spannung brachte, während in Wahrheit doch Klinger sich selbst durch sein Werk von einer Spannung lösen wollte. Seelisch gibt es keinen Unterschied zwischen diesem Gemälde und den vielen gleichzeitigen Zeichnungen, in denen Klinger „nach Hilfe sucht" vor den „mächtigen Eindrücken, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutete".

Nach dem Aufsehen seines ersten Bildes lag für Klinger die Versuchung nahe, auch fernerhin seine starken inneren Spannungen in großen Bildern sich lösen zu lassen. Hätte er es getan, so war ihm der verhängnisvolle Weg des Belgiers Antoine Wiertz gewiß. Wiertz hat sich gezwungen, auf großen Leinewanden auszuführen, was in zulänglicher Weise nur mit dem schnellen Griffel gegeben werden konnte. Die unmöglichen Folgen für den, der sich in solche Bilder als Be-

schauer dann versenken soll, haben uns Klingers Ausführungen über die Grenzen von Malerei und Zeichnung erläutert. Es entsprechen ihnen gleiche Unzulänglichkeiten für den Künstler selbst. Die starken Hemmungen bei einer langsamen Bildausführung sind nur so zu überwinden, daß der Maler, vorwärtsgetrieben von seinen drängenden Gesichten, unwählerisch zu jedem Mittel greift, das ihm bei seinem Lauf sich bietet. Die sklavische Abhängigkeit des Wiertz namentlich von Rubens hat hier ihren tieferen Grund. Sie erreicht bisweilen einen Grad, daß das Gemälde als solches fast gleichgültig wird und die peinliche Empfindung bleibt, der eigentliche Zweck dieser Malerei hätte sich ebensogut oder vielleicht noch besser mit Worten geben lassen.

Klinger muß auch diese Gefahr empfunden haben. Auf Jahre verzichtete er auf jedes eigentliche Bild, soweit es nicht Entwurf und Versuch war (dahin gehört z. B. der „spanische Gondelführer" im Leipziger Museum), und widmete die ganze Kraft der Bestellung des Neulands, das er in der Griffelkunst gewonnen hatte. So sehr ließ er sich aufsaugen von dieser Tätigkeit, daß er in seinen Radierwerken selbst Vorwürfe, die ihrer ganzen Natur nach hätten Bilder werden sollen, dem Griffel überlieferte. Wie man von gewissen Klaviersonaten Beethovens mit Recht gesagt hat, sie seien verkappte Symphonien. Die Amor-und-Psyche-Folge namentlich enthält eine ganze Reihe solcher versteckter Gemälde. Eine Überflutung des Düsteren stärkster Art mußte über ihn kommen, ehe ihm die rechte Scheidung glückte. Das aber geschah während seiner zweiten Berliner Jahre. Es ist kein Zufall, daß in der nämlichen Zeit, in der die „Dramen" und „Ein Leben" wurden und das letzte Sonnenlicht aus Klingers radiertem Werk entschwand, der Maler wieder in ihm sich meldete. In den Griffelblättern war kein Raum für das Herrliche, was er doch auch in der Natur und im Geiste wahrnahm. Sollte es nicht verloren gehen, so mußte es zu Bildern werden, so liebevoll und weilend durchgeführt, wie es der Wille zum Schönen in ihm verlangte.

In zwei Werken aus dem Jahre 1882 begann es sich erst leise anzusagen. Das erste (jetzt im Besitz von W. von Seydlitz in Dresden) nennt sich „Gesandtschaft". Ein junges Weib liegt bäuchlings auf ihrem Badelaken am Strand, um sich zu sonnen. Gezierten Schrittes stelzt ein Flamingo auf sie zu mit einer Liebesbotschaft von zwei Ma-

rabuschwerenötern würdigen Alters. Sie scheint an dergleichen Belästigungen gewöhnt und wendet den Kopf kaum zur Seite. Inhaltlich ist das Bild eine harmlose Tier-Menschen-Fabel, die als solche sehr wohl mit den bloßen Mitteln des Griffels gegeben werden konnte. Das Zeichnerzwischenspiel aus den „ovidischen Opfern" kann uns eine Vorstellung geben, wie der launige Einfall sich dann etwa ausgenommen hätte. Die Handlung wäre entschieden bewegter und lebendiger herausgekommen als hier, wo die satte, kräftige Farbe ein langsameres Zeitmaß vorschrieb. Aber die eigentliche Erzählung sollte ja auch im Bilde etwas Untergeordnetes bleiben, etwas der „Exposition" im Schauspiel Verwandtes, das nebenher mitgeteilt wird und nur grade so ausführlich, als es zum Verständnis nötig ist. Die Körperlichkeit der beteiligten Wesen an sich ist es, die dem Künstler so viel zu sagen hatte, daß er bei ihrer Schilderung der Farbe nicht entraten konnte. Einen Zustand will er geben, keine Bewegung, das läßt ihn das Mittel der Malerei statt der Zeichnung wählen.

Beim zweiten Gemälde, „Abend" genannt (Besitzer Direktor Rummel in Berlin), gibt Klinger uns die Vergleichsmöglichkeit zwischen Zeichnung und Bild selbst an die Hand. Für einen Ball der jungen Akademiker im Februar 1878 lithographierte er eine Tischkarte (Tafel 41). Als Umrahmung der Speisenfolge nahm er die Fläche einer lockend gedeckten Tafel aus der Vogelsicht, umschlungen von gewundenem Gedärm. Darunter bringt er im Umrißstil einer Vasenzeichnung eine ganz köstliche Faschingszene. Ein antikisch gekleideter Jüngling sucht eine davontänzelnde Schöne, deren Hände auf den Rücken gefesselt sind, mit einem Blumenreifen einzufangen, zwei Gespielinnen des Mädchens aber zügeln seinen Lauf mit einem flatternden Seil. Irgendein übermütiges Zufallsbildchen, das ihm die Wirklichkeit auf einem früheren Künstlerball darbot, mag Klinger die Anregung gegeben haben, und aus der Erinnerung skizzierte er es nieder. Das geschmeidige Ausbiegen der Tänzerin, der ausholende Schwung im Körper des Jünglings, das reizende Formengegenspiel in den Mädchengestalten, mit einem Wort: die Jugend in ihrer Bewegung wollte er wiedergeben.

Der Eindruck muß wohl tief gewesen sein, die Erinnerung kam nach Jahren wieder, voller, gesättigter. Noch einmal versuchte er es mit einer genauer durchgeführten Zeichnung (sie findet sich in den

„Epithalamia"), aber der Griffel wollte das Letzte nicht hergeben, und nun wurde aus der Zeichnung ein Bild mit allen Unterschieden, wie sie das Körperhafte der Farbe bedingt. Das flüchtige Dahinjagen wurde umgedeutet in den Augenblick hart vor dem Ziel. Für eine Sekunde stockt die Gruppe, die Gestalten treten als solche hervor. Nicht mehr die Bewegung ist das eigentlich Fesselnde, sondern die reine Körperform, die Jugendschönheit der Glieder, in vier verschiedenen Stellungen sich bietend. Das Ganze aber ist eingebettet in die abendschöne Harmonie einer Landschaft, die in ihrer Stimmung eins ist mit der wohligen Mattigkeit dieser jungen Menschenkinder, die sich nach Herzenslust austollten. —

„Gesandtschaft" und „Abend" sind erste, tastende Versuche, aus denen eine Entwicklung unmittelbar nicht erwuchs. Noch hielt das Griffelwerk zuviel von der Klingerschen Arbeitskraft gebunden. Kaum aber sind die „Dramen" und „Ein Leben" abgeschlossen, bricht auch der Drang zur Malerei mit dem Ungestüm einer lang zurückgehaltenen Leidenschaft hervor. Zwei neue Radierungsfolgen, „Eine Liebe" und „Vom Tode" waren als Plan schon fest umrissen. Sie blieben einstweilen liegen. Drei Jahre lang bedeutet alles Radierte dem Maler Klinger nicht mehr als vorher die Malerei dem Griffelkünstler. Er gibt es nicht ganz auf, um im gegebenen Augenblick der Fühlung sicher zu sein, seine wirkliche Liebe aber galt doch nun der Malerei.

Es war ein hohes Glück für Klinger, daß er in diesem entscheidenden Augenblick seiner Entwicklung einen Kunstfreund traf, der ihm einen seiner Gabe würdigen Auftrag bot und bei dessen Ausführung die Arbeit durch keinerlei Zwischenrede störte. Das war der österreichische Jurist Albers, der sich in Steglitz bei Berlin ein Landhaus im italienischen Stil errichtet hatte. Für die Kamindiele, einen Oberlichtsaal, war ein besonders reicher Kunstschmuck vorgesehen. Klinger sollte vier Wandbilder liefern, der Deutschrömer Volkmann zwei hermenartige Idealköpfe. Klinger ging darauf ein, überzeugte sich aber an Ort und Stelle, daß die malerische Betonung nur der vier ihm zugewiesenen Flächen die Gesamtwirkung des Raumes zerstören würde. Auch die Kaminecke, der Fries, der Sockel und die vier Flügeltüren mußten in gleicher Weise behandelt werden, und außerdem hatte die kalte Pracht des renaissancistischen Weiß-Gold

einer den Bildern entsprechenden Tönung zu weichen. Albers war mit allem einverstanden und gab so die Möglichkeit zur Schaffung eines Raumes, der, wäre er erhalten geblieben, auf immer eine geweihte Stätte deutscher Kunst gewesen wäre.

Leider hat es das Schicksal anders gewollt. Das Balkenwerk des Hauses wurde schon nach wenigen Monaten vom Schwamm zerfressen, Albers verlegte seinen Wohnsitz nach Graz und nahm von den etwa fünfzig Klingerschen Malereien alles überführbare mit. Auch dort blieb es nicht lange. Albers starb bald, das Erbe wurde veräußert und blieb lange verschollen. Erst 1898 kamen bei einer Wiener Sezessionsausstellung vierzehn Stücke, die der Kunsthändler Schulte in Böhmen aufgetrieben hatte, wieder zum Vorschein. Von hier gelangte ein Teil in die Berliner Nationalgalerie, anderes in die Hamburger Kunsthalle, der Rest nach Amerika. Die endgültige Vernichtung des Ganzen als eines in sich geschlossenen Werkes ist ein schwerster Verlust für unseren künstlerischen Bestand. Immerhin können wir froh sein, daß mindestens wesentliche Teile in Berlin und Hamburg in angemessener Weise untergebracht sind, und vor allem, daß die Gesamtarbeit im Sinne deutscher Kunstentwicklung nicht umsonst getan blieb. Die Raumgedanken Klingers aus den achtziger Jahren wirken fort im lebenden Kunstgewerbe, und dafür, daß der herrschende Monumentalgedanke, ein guter Raum müsse von rückwirkender Kraft sein auch auf die Arbeit des Malers, nicht abstarb, hat Klinger selbst gesorgt. —

Vier größere Wandbilder, für Schmalfelder zwischen vortretenden Wandpfeilern bestimmt, bilden, wie schon erwähnt, den Grundstock des Ganzen. Klinger entschied sich für rein landschaftliche Darstellungen. Die ersten drei bringen Gebirgsmotive, das vierte, ein ansteigendes Wiesenthal, ist mitteldeutschen Charakters (die Umgebung Meißens hat Modell gestanden). Begonnen wird mit dem Hochgebirge, wo es am wildesten ist, wo die Felsenschroffen und Grate noch ganz unter sich sind und selbst die Proletarier der Pflanzenwelt mit ihrem Krüppelwuchs sich nicht hintrauen. Nur unten schimmert ein Bergsee und Nebelstreifen geistern auf. Die kreisenden Wasser ruhen auch hier nicht, sie die den ewigen Kampf emporgetragen in die steinerne Titanenwelt. — Im zweiten Gebirgsbild kommen wir einer dem höheren Leben bereiteten Natur schon näher. Fließende Gewässer sind unter-

wegs, von Stufe zu Stufe strömen sie nieder durch die Felsenhalde. Vorn ein Tempel, an dem es sich leben läßt für das Kleinvolk der Pflanzen, das hier einen vorgeschobenen Siedlerposten inmitten der Gesteine wagt (Tafel 42). — Abermals felsiges Land gibt das dritte Bild, jetzt aber eines, in das auch der Mensch hinkommt, nicht mit seiner Qual, sondern mit seiner Schönheit und seinen erhabenen Gedanken. Ein Rundtempel erfreut sich der Sonne, Bäume und Wälder, die über das Nomadendasein der Pflanzen lange hinaus sind, haben sich hier eine Heimat gegründet, die sie zu halten wissen gegen alle elementare Gewalt. — Endlich die Lieblichkeit rein deutschen Landes, der keine Urmacht länger droht, in der die Früchte an den Bäumen ungestört zur Reife gedeihen und Wiesenblumen ein friedliches Gartendasein führen. Alle Farben klingen hier heller, zu einem freundlichen Dur gestimmmt — ein Volkslied ohne Worte.

Die Vermutung ist ausgesprochen worden, daß ein gedanklicher Zusammenhang zwischen diesen Landschaften bestehe. Vier Weltenalter seien gekennzeichnet, das urzeitliche, das frühorganische, das mythisch-arkadische, das der lebenden Gegenwart (F. Becker sondert ein wenig unscharf Mythologie, Prähistorie, Antike und Gegenwart). Das ist mehr als wahrscheinlich, betont doch Klinger selbst „die geistige Seite der Malerei bei der Raumkunst" mit den Worten: „Geistreiche, beziehungsvolle Erfindung, die zur Deutung und Auslegung herausfordert, nimmt hier mit der Farbenkombination, der Rhythmik und Gliederung des Ganzen einen gleichbedeutenden Platz ein." Wir hätten also in den vier Bildern den Versuch einer Schöpfungsgeschichte, die mit den Worten anhebt: „Am Anfang schuf Gott Felsen Wasser." Gewiß ist, daß in einer vielleicht nahen Zukunft die Künstler die nach unseren Erfahrungen wahrscheinliche Schöpfungsgeschichte in mächtigen Bilderfolgen erzählen werden, und das nicht minder eifrig, als es die Alten im Bann der Bibelweisheit taten. Wir müssen uns nur erst gewöhnen, die Dinge so stolz und einfach zu sehen wie der Mann der Genesis, der nicht nur ein großer Dichter war, sondern auch das ganze Wissen seiner Zeit besaß. Daß es bald dahin komme, bedürfen wir des zusammenfassenden Ahnens schauender Geister ebensosehr wie der ins einzelne gehenden Forscherarbeit. Klinger ist einer dieser großen Zusammenfasser in den genannten Bildern und in seiner Prometheusfolge, und auch Böcklin war es,

als er „in den fünf mächtigen Landschaften im Haus Wedekind zyklisch die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellte" (Paul Kühn).—

Beim Entwurf der vier Wandbilder wurde sich Klinger über die schon angedeutete Erweiterungsnotwendigkeit seiner Arbeit klar. Zunächst mußte der Raum getönt werden. Klinger bestimmte für die Sockelseite ein tiefes, für die Wölbung nach der Decke zu ein helles Blau, mit dem auch die Türen überstrichen wurden. Das grelle Weiß des Erbauers konnte er als herrschenden Ton nicht dulden. So weit ging er in seiner Stilforderung, daß er Volkmann dazu brachte, ihm die Tönung seiner beiden Büsten zu überlassen. Er gab die Farben im Gipsmodell an, an die sich dann Prell bei der Ausführung in Marmor gewissenhaft hielt. Es ist Klingers erster Versuch in der Farbenbildnerei, für die er später in eigenen Werken so tatkräftig eintrat.

Nun die Malereien selbst. Das erste war die Ausführung der Sockelfelder und Türfüllungen, die auf das eingebaute Holz unmittelbar aufzutragen waren. Es handelte sich um eine Menge kleiner Felder, ohne rechten Zusammenhang unter sich und darum zu geschlossen zyklischer Darstellung wenig geeignet. Klinger ist hier denn auch ganz der Aphoristiker, als den wir ihn aus zahlreichen seiner Griffelblätter kennen. Da sind Blumenstücke, Tierfabeln, Mythologisches (sehr hübsch erfunden ist ein Ganymed, den der Adler emportragen will, während ein Krebs ihn herunterzerrt), Akte, Reiter und ähnliches. Sogar das Traumbild eines Schläfers, dem ein Nachtgespenst zusetzt, fehlt nicht. Dem allen ist, so trefflich es im einzelnen sein mag, die frühe Entstehung eines noch zeichnerisch denkenden Künstlers wohl anzumerken.

Anders die beiden künstlerischen Einheiten, die der Raum nächst den vier Landschaften bietet: der Fries unter der Decke und die Kaminecke. Der Fries, durch die Pilastereinstellungen gegliedert, ist neunteilig. Ausgangs- und Endpunkt sind eine Bergeshöhe und ein felsiges Gestade, auf denen Frauen gelagert sind. Rechts und links von ihnen breitet sich, den Saal umschließend, das Meer, überflutet von der Sonne Homers, durchtollt von den Fabelwesen des Mythos (Tafel 43). Klinger sagt einmal, mit der Luft verbinde sich der Begriff der Freiheit, mit dem Meere der der Kraft. Ein Überschuß an Kraft und ein Übermaß göttlicher Freiheit liegt in den Bildern dieser seiner Folge. Was

in den Geibelzeichnungen und in Amor und Psyche angesagt ist, wird hier Ereignis. Wir kosten alle Freuden jener ewigen Ferienwelt, über die die Frau im Muschelnachen Herrin ist; eine Welt ohne Sünde, in der man sich liebt nach Herzenslust, sich flieht und hascht und mit den Wellen um die Wette Lärm macht durch Lachen und Jauchzen und Muschelhorntuten. Thalatta! Thalatta! Es ist der Freudenruf einer endlich befreiten Seele, was in diesen hellgrünen Fluten aufleuchtet. Die Freude an dieser prachtvollen Welt, ihre Bewunderung, ihre Anbetung: hier ist es erreicht.

Das stillste Bild des ganzen Raumes hatte seinen Platz über dem Kamin, in gleicher Höhe mit den vier Landschaften, und mit diesen in seiner Ruhe ein Gegengewicht zu der heiteren Bewegtheit der Meerfriesbilder. Ein „Sommerabend". Unter einer breit ausladenden Baumkrone drei Frauengestalten in antiker Gewandung. Die eine spielt die Laute, die anderen lauschen. Es ist etwas in dem Bilde wie der Klang einer weichen Altstimme. Feuerbach hat sich häufig solchen Stimmungen hingegeben, auch Böcklin bisweilen, ganz selten nur Klinger. Hier aber, am stillen Herd, fand auch er sich hinein.

3.

Die Jahre 1883 bis 1887 brachte Klinger in Paris zu. In dieser Stadt hat er die Hauptteile für das Steglitzer Landhaus gemalt, die Landschaften, den Fries und das Kaminbild (auf Leinewanden, die später in ihre Felder eingelassen wurden). Wir wissen, was der Griffelkünstler Klinger in Berlin gefunden hatte und was ihn so lange hier gefesselt hielt. So viele Anregungen aber dem Zeichner wurden, so viele Hemmungen stellten sich dem werdenden Maler entgegen. Er mußte fort aus dieser Umwelt, in der sie alle etwas anderes wollten als er selbst. Er fragt sich, was ihn nun gerade nach Paris zog, so stark, daß er drei wertvolle Jahre seiner Arbeit dort aushalten konnte.

Ein erster Vergleich macht aus der Frage fast ein Rätsel, so unversöhnlich scheinen die Gegensätze zwischen Klingers Schaffen und dem, was damals in Paris gewollt wurde. Die Herrschaft der Ungefährmalerei war zu ihrer höchsten Macht gediehen. Eine andere Art des Sehens war damit Sitte geworden. Von ihren Für-

sprechern wurde sie als die künstlerisch allein zulässige ausgegeben. Ein ruhiges Auge hatte die Hand der alten Meister geleitet, wenn sie ihre Naturbeobachtungen wiedergaben. Diese Stetigkeit des Blickes war den Franzosen verlorengegangen, und sie rühmten sich dessen als eines Fortschritts. Ihr Sehen wurde ein Äugen, ein Spähen wie aus dem Hinterhalt heraus und schließlich ein krankhaft nervöses Blinzeln. Friedrich Nietzsche spricht einmal vom letzten Menschen, dem traurigen Opfer eines rettungslosen Verfalls, und sagt von ihm: er blinzelt. Der Pariser Malerei war es gelungen, diesen letzten Menschen vorwegzunehmen. In den sechziger Jahren bereits hatten französische Künstler die merkwürdige Weisheit verkündet, man müsse blinzeln, um die Dinge malerisch richtig zu sehen. Das war nunmehr zu einer Werkstattregel geworden, der sich bedingungslos fügen mußte, wer irgend noch mitzählen wollte.

In diese blinzelnde Welt nun, die ihre ganze Kunst auf den Augenblick gestellt hatte, auf die Beobachtung des Hastigen und des flimmernd Bewegten, sehen wir jetzt einen deutschen Künstler eintreten, der bis zur Andacht begeistert ist für eine Malerei der gehaltenen Ruhe. Sein Auge irrlichteliert nicht, wenn es die Schönheit in Form und Farbe fassen will. Mit festen Blicken greift es zu, und die Hand gehorcht dem Auge. In adeliger Haltung schreiten seine Gestalten dahin, gemessenen Ganges, gelassen in ihrer Ruhe. Stolz und aufrecht sieht er die Welt, und zur Bewunderung des Schönen und Erhabenen, das ihm vor der Seele steht, will er die Menschen heranerziehen durch das Mittel seiner Kunst. Und dieser Künstler, in dem der entschlossene Wille zu nordischer Gradheit erwacht ist, fühlt sich hingezogen zur Stadt der Ungefährmalerei; von ihr erhofft er Dinge zu empfangen, die ihm die eigene Heimat vorenthält. Wie sollen wir das Rätsel lösen?

Kurz vor Klinger war Stauffer-Bern in Paris gewesen. In seinen Briefen spricht er sich darüber aus, was er da drüben gesucht und gefunden, und was er vermißt habe. Zunächst: eine Kunst vom ersten geistigen Adel suche man vergebens. „Der Franzose ist nicht aus dem Material, aus dem die Könige der Kunst geschaffen sind. Sie haben keinen Meister allerersten Ranges wie Holbein, Tizian, Rembrandt oder Velasquez.“ Wie in den Höhen, so haben auch in den Niederungen der Kunst die anderen und besonders die Deutschen

keinen Anlaß, den Vergleich mit Frankreich zu scheuen. Auch unsere geringeren Kräfte haben „ganz so viel Talent wie die Franzosen, vielleicht in manchen Fällen mehr". Was mag es sein, was gleichwohl dem Kenner das einzelne Kunstwerk besser erscheinen ließ, und was den an seelischer Kraft und an eingeborener Begabung doch unterlegenen französischen Künstler in seinen Augen über den gleichzeitigen Deutschen erhob?

Stauffer antwortet: „Was uns fehlt in Deutschland, ist eine Hauptstadt wie Paris, eine Metropole mit so unbändig viel Konkurrenz wie dort, daß sich das Mittelmäßige und Schlechte ganz von selbst ausscheidet. Wer in Paris nicht etwas Gutes leistet, geht unter, krepiert vor Hunger, weil, kommt er in Paris nicht auf, so gibt es eben nichts mehr, denn in Provinzialstädten ist nichts, höchstens Zeichnungslehrer. Wie ist es aber damit bei uns, jedes Fürstchen hat sein Akademiechen und ist bestrebt, diese Lichtchen, die sich dazu hergeben, ihre Kunstanstältchen zu leiten, auf die möglichste Weise zu heben." — Und an anderer Stelle: „Auch der Durchschnittsmensch oder -Künstler macht dort (in Paris) etwas, das sich mitunter nicht übel präsentiert, er hat mehr gelernt, bedeutend mehr als der Deutsche im allgemeinen; malt der Deutsche mediocre etwas, so ist es einfach so schlecht, daß das gebildete Auge gar nicht recht hinzusehen braucht, ein Blick und die Sache ist abgetan, das Ding stellt sich von vornherein als etwas Erbärmliches dar. Das kann man von den mittelmäßigen französischen Bildern nicht sagen. Alle französischen Maler leben in Paris, malt nun ein tüchtiger Mensch etwas Gutes, so gucken ihm die anderen, schlechteren oder minderbegabten so gut als möglich die Äußerlichkeiten der Erscheinung ab, Lichtwirkung, farbige Effekte, sogar die Motive stehlen sie, sogar die Gruppierungen auf den Bildern."

Hier haben wir die erste Erklärung. Nicht das Was der französischen Malerei war einem Klinger von Wert, sondern das Wie ihres Handwerks, das Vorhandensein einer verbindlichen Schule, deren Überlieferung er kennenlernen wollte, um sie dann seinen so anders gearteten Zwecken dienstbar zu machen. Das hatte ja schon vor Klinger eine ganze Reihe deutscher Künstler nach Paris gelockt, Böcklin, Feuerbach, Menzel, Thoma, Leibl. Keiner von ihnen ist den Franzosen schließlich hörig geworden, alle fühlten sie wohl deren

Schwäche, aber auch den großen Vorzug, den sie im rein Handwerklichen besaßen gegenüber den zerfahrenen Zuständen daheim. Die Mittel ihrer Kunst wollten sie in die Hand bekommen, die kraft jener strengen Auslese und Zuchtwahl in Paris schärfer ausgebildet waren; wie man etwa eine tote Sprache lernt, um den Geist zu üben, nicht aber, um hinterher lateinische oder griechische Bücher zu schreiben.

Unter diesen Mitteln nun war eines für Klinger von ganz besonderer Bedeutung: das sogenannte Pleinair, die Forderung, daß eine Handlung, die sich im Freien abspielt, auch im Freien gemalt werde. In der genauen Befolgung dieses Gebots war es den Ungefährmalern in der Tat gelungen, einen Helligkeitsgrad in ihre Bilder zu bringen, der auf das ewige Einerlei der Malerei im schweren Galerieton wie eine Erlösung wirkte. „Faites entrer le soleil—laßt Sonne herein" heißt es in Zolas „l'œuvre". Die französischen Ungefährmaler haben es wahrgemacht. Erfunden haben sie das Freilicht nicht. Das war schon den Großen der Renaissance geläufig, und in neuerer Zeit war seine selbständige Wiederentdeckung den Engländern geglückt; nicht den Malern von Fach, sondern den Liebhabern, die sich auf ihren Reisen mit dem Aquarellkasten ins Freie setzten und aus reiner Freude an der Natur die Welt so wiedergaben, wie sie ihnen erschien. Constable und Turner nahmen sich dann der Sache an, und wäre England im 19. Jahrhundert nicht einer so unaufhaltsamen Verkrämerung verfallen, dann hätte ihm hier eine reiche und freie Kunst erstehen können. So blieb es den Franzosen vorbehalten, die letzten Schlüsse zu ziehen, und das gelang ihnen, indem sie das Freilichtgebot einstellten in die Forderungen ihrer planmäßig arbeitenden Schule.

Über die Vorzüge der Freilichtmalerei französischer Ausbildung dürfen wir nicht deren schwere Nachteile vergessen. Manet und die nach ihm kamen haben die Leuchtkraft der Bilder erhöht. Gäbe es ein Verfahren, den Helligkeitsgrad eines Bildes ziffernmäßig zu bestimmen, so würde man wohl staunen, wieviel mehr Volt ein später Manet enthält als beispielsweise ein Daubigny, so viel mehr Sonne war in die Bilder hineingekommen. Aber wenn wir nicht wie ein Elektriker nur die Anzahl der Kerzenstärken hüben und drüben abschätzen, sondern den Gesamteindruck eines flimmernden Ungefährbildes mit dem einer stillen Barbizonlandschaft vergleichen, so machen wir die üble Entdeckung, daß es nicht mehr die Sonne der freien Natur

ist, die über den späteren Pariser Bildern leuchtet, sondern die grelle, stechende Sonne des Boulevards, das blendende Licht der Großstadt. Kochend zieht es dahin über die ganze Trostlosigkeit unserer Steinwüsten, mischt sich mit den Ausdünstungen heißer Asphaltstraßen und läßt dem haltlos gewordenen Blick alle Dinge wie zerknittert erscheinen.

Es ist ein gründlicher Irrtum, wenn immer wieder behauptet wird, daß es eine besonders französische Kultur sei, was Manet und die Seinen vermittelten. In Wahrheit ist es nur die Art der Großstadt, der sie Propheten wurden, eine Art, die zivilisatorisch sicher einen ungeheuren Fortschritt bedeuten kann, kulturell aber ebenso bestimmt einen nicht minder starken Verfall. Mit der romanischen Rasse hat die spätere Entwicklung der Pariser Ungefährmalerei nichts mehr zu schaffen. Sie ist großstädtisch international, und ebensogut wie in Paris konnte sie in der ersten besten Millionenstadt Amerikas gedeihen, sofern es dort mit der Rassenzersetzung, der Rassenentartung so weit gekommen war wie in der erschöpften Hauptstadt Frankreichs. Nietzsche hat recht mit seinem Urteil über das Blinzeln.

Das war die schwere Aufgabe, die Klinger in der gefährlichen Umwelt von Paris erfüllen mußte: sich bei der Aneignung der fremden Mittel nicht verführen zu lassen zu deren fremder Anwendung, seinen ruhigen Blick zu wahren — die Sonne Homers nicht zu vergessen über die Sonne der Boulevards. Wie er es gemeistert hat, mag uns das Werk künden, das seine gesamte Arbeit jener Jahre in eins faßt: das Urteil des Paris.

4.

Drei Meisterwerke erheben sich über die Masse der Parisdarstellung vor Klinger: von Rafael, Rubens, Feuerbach. Rafaels Werk ist uns nur in einem Stich des Marcanton überliefert (das Blatt kam neuerdings zu einer gewissen Volkstümlichkeit durch Manet, der eine Gruppe aus dem Bild für sein „Frühstück im Freien" recht unbedenklich übernahm; „sogar die Motive stehlen sie, sogar die Gruppierungen auf den Bildern" sagt Stauffer). Es ist das figurenreichste unter den berühmten Parisbildern. Der ganze Olymp, von Zeus bis zu den niederen Flußgöttern herab, ist zugegen bei dem spannenden Ereignis aus der vornehmen Gesellschaft. Rafael schwelgt in der

Darstellung der edlen Formen. Das hohe Lied der Schönheit tönt uns entgegen wie aus einem vollen Chor mit reichverzweigtem Stimmgewebe. — Die Sinnenlust des Rubens ist eine andere, leidenschaftlicher, wühlend und heiß. Er gibt nur wenige Figuren, die aber zum Bersten angefüllt mit Leben. Wie die Göttinnen ihre Hülle von sich streifen, froh ihrer ledig zu sein, und hervortreten aus dem Schatten des Baumes, fühlt man die innerste Triebkraft der Rubensschen Kunst, die trunken ist vom Rausch der Schönheit. — Feuerbach ist im Vergleich zu diesen beiden der Mann der ewigen Sehnsucht; gewählt, vornehm, ohne Handgreiflichkeit. Seine drei Frauen scheinen in einem Widerstreit von weiblicher Scheu und Gefallsucht, Paris hat etwas von der Müdigkeit eines erfahrenen Schönheitsrichters. Aber auch bei Feuerbach drängt sich bewegtes Leben, Amoretten treiben sich in Massen umher, und es fehlt nicht an den Tieren, die bei solchen Paradiesvorgängen stets dabei sein müssen.

Drei verschiedene Kulturen kommen in diesen Werken zur Aussprache und drei verschiedenste Künstlerpersönlichkeiten. Bei alledem ist doch eine gewisse Überlieferung da, in der Wahl des Ortes, in der Geschlossenheit der Hauptgruppe, im Verhältnis zwischen Gott und Mensch. Wie hat Klinger sich zu dieser Grundauffassung gestellt?

Ein heiteres Märchen haben die früheren erzählt: Klinger gibt eine feierliche Handlung (Tafel 44). Ferngehalten sind alle Unberufenen, so Mensch wie Tier. Die Göttinnen verschmähen es, Paris in seinem Hirtenidyll zu besuchen. Auf dem säulengetragenen Dach eines Prunkbaues hat ihm Hermes einen Richterstuhl gewiesen, von dem aus er sein Urteil fällen soll. Die drei Frauen aber treten nicht in einer Gruppe der Anmut gleichzeitig vor ihn hin. Der Neid hält sie weit voneinander getrennt. Keine will die anderen neben sich wissen, wenn sie den Leib den Blicken eines Irdischen entblößt. —

Vom alten Schauspiel wissen wir, daß die Darsteller des Tragischen auf dem Kothurn einherschritten, der keine hastige Bewegung litt. Die handelnden Personen im Parisurteil tragen keinerlei Schuhzeug, aber die ganze Handlung scheint auf einen hohen Kothurn gestellt durch ihre Verlegung auf das feierliche Marmordach mit dem überreich ausgelegten Boden, das sie der schlichten Landschaft enthebt. Durch das Auseinanderdehnen der Gruppe, das jeden Körper für sich gleichsam monologisieren läßt, wird die Feierlichkeit noch gesteigert.

Mußte das Ganze bei einer solch genauen Ausscheidung alles Lieblichen nicht jenem kaum vermeidlichen Fehler anheimfallen, der sich uns mit dem Begriff des Kothurngemäßen zu verbinden pflegt, dem Fehler des Kalten und Kahlen?

Es ist viel, sehr viel an Klingers Werk getadelt worden, den Vorwurf kahler Leerheit aber hat ihm noch keiner gemacht. Eher schien man sich im ersten Ausstellungsjahr auf ein anderes ablehnendes Urteil einigen zu wollen: das Werk sei überladen. Den Hauptanlaß dazu gab die Umrahmung des Ganzen. Der Maler Klinger zeigte hier bildnerischen, ja architektonischen Ehrgeiz. Je zwei senk- und wagerechte Leisten sind in den Hauptrahmen eingespannt. Nach oben hin wird nur die Landschaft weitergeführt. Rechts und links fügen sich zwei schon selbständigere Szenen ein. Dort eine weibliche Herme, deren Augen glühend aus dem geheimnisvollen Dunkel eines Haines hervorleuchten; hier die Lichtgestalt Amors, der, das Gesicht an den Rahmen gedrückt, wie durch ein Schlüsselloch den Vorgang belauscht. Das Merkwürdigste aber war für den überraschten Zeitgenossen der Sockelauf- und -ausbau zwischen den unteren Querleisten. Er brachte wirkliche, handgreiflich vorspringende, ja sogar getönte Plastik. Inmitten das Haupt der Eris, gorgonenhaft von Schlangen umgeben, unter der Herme ein trunken lallender Satyr, rechts ein alter Titan im Kampf mit der Hydra.

Die erste Wirkung, die Klinger mit diesem anfänglich so befremdenden Rahmen erreicht, ist die nämliche wie die des Tempeldachs, das die Handlung über das Alltägliche erhebt. Die Räumlichkeit der Plastik und das antikisch feine Schnitzwerk sind nichts, was uns die Szene roh körperhaft entgegenträgt (wie etwa bei einem Diorama). Es wird vielmehr grade umgekehrt ihr idealer Herrschaftsbereich von innen her nach außen erweitert. Mit einem Goldrahmen üblicher Art wäre es ein Bild wie andere auch, die nur soviel Wand für sich verlangen, als sie bedecken. So aber heißt das Werk die ganze Umwelt schweigen, ein unsichtbarer Tempel scheint ihm vorgebaut, durch dessen Vorhof wir hinüberschauen in das Allerheiligste.

Ist bis dahin alles aufgeboten, die Welt des Gewöhnlichen vergessen zu machen und einem reineren größeren Sein uns näherzubringen, so setzt nun Klinger seine ganze Kraft ein, diese weitere und höhere Welt so glaubhaft, so wahr und wirklich zu schildern, wie sie

ihm vor der Seele steht. Und hier nun beweist er, was er in Paris gelernt hat. Das ist die Tat dieses Gemäldes, daß es die seit Renaissancetagen längst vergessene, nur noch in nichtigen Alltagswerken ausgeübte Malerei des freien Lichts der großen Kunst zurückgibt. Man mag vom Standpunkt der unerbittlichsten Kritik darauf verweisen, daß Klinger sich nicht über das Modell erhoben habe, daß es ihm nicht wie Rafael, Rubens, Feuerbach gelungen sei, seinen eigenen Menschentypus sich zu schaffen; das alles bleibt von geringem Belang gegen das, was hier als reine Malerei gegeben wurde und was es uns unmöglich macht, dieses Werk fortan aus der deutschen Kunstgeschichte wegzudenken.

* * *

Die Geschichte des Parisbildes ist wie eine Zusammenfassung des ganzen Klingerschen Lebenswerkes. Der erste Entwurf fällt noch in die Apulejuszeit. In einem Rahmenbildchen, für den Text einer Buchseite bestimmt, schildert Klinger das Parisurteil noch ganz im zeichnerischen Stil. Die Frauen treten an, man möchte sagen, wie edle Pferde bei einer Pferdeschau. Die lustige Wette macht ihnen sichtlich Freude. Paris, eine kecke Unschuld vom Lande, hat nicht weniger seinen Spaß an dem tollen Einfall der vornehmen Damen. Wieder ist alles Bewegung, und wieder wird alles ins Sein übersetzt, als das Gemälde mit seinen so anderen Bedingungen über die Zeichnung hinaus entwickelt wird.

Von der Freilichtmalerei und ihren Vertretern in Frankreich wurde gesprochen, ebenso von dem notwendigen Gegengewicht, das Klinger sich gegen das besonders Pariserische schaffen mußte. Er fand es im Studium der Alten, vor allen anderen des Leonardo, in dessen Handzeichnungen im Louvre er sich mit Begeisterung versenkte. Sie waren ihm eine Mahnung, mit ganz anderer Kraft als bisher sich der Beobachtung des Nackten zu widmen. Jetzt erst wird Klinger ein leidenschaftlicher Aktzeichner und -maler. Das Nackte ist für ihn „das Schönste, was wir uns überhaupt vorstellen können" und „das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und O jeden Stils".

Die Arbeit am Werk selbst begann 1883 in Paris. Vier volle Jahre hielt sie an, erst in Berlin wurde sie fertig. Klinger fand keinen

geeigneten Werkstattraum und vollendete sein Werk im Glaseisenpalast des Kunstausstellungsgebäudes. Monatelang stand er hier im ungeheizten Saal, ganz hingenommen von dem Schönheitstraum, den er zur Wahrheit wecken wollte.

Endlich war es soweit und die Ausstellung wurde eröffnet. Sie brachte Klinger die vielleicht herbste Enttäuschung seines Lebens. Was der liebe Berliner an lautem Vorurteil und sogenanntem Witz in sich verspürte, fühlte er sich gedrungen, an diesem unschuldigen Kunstwerk auszulassen (es ist ja immer noch statthaft, vor einem Bilde seine Meinung laut zu äußern; der Konzertsaal ist besser geschützt als der Ausstellungsraum). Die Erziehung der Gründerjahre wirkte nach, und das Urteil der Presse zeigte sich dieser Öffentlichkeit als durchaus ebenbürtig. Es kam so weit, daß Klinger, wie er später Gurlitt erzählte, aus seiner Junggesellenwohnung auszog, „weil er sich wegen der Presseschimpfereien vor seiner Wirtin geschämt habe". Der Ankauf für die Dresdener Sammlung, für den sich Wörmann und andere Kunstfreunde einsetzten, kam nicht zustande. Das Werk mußte nach der Berliner Ausstellung noch lange umherirren, ehe es zunächst in Triest bei Hummel, dann in der modernen Galerie in Wien eine bleibende Stätte fand.

Das alles liegt nun lange hinter uns, und diese ganze Tragikomödie könnte als abgetan gelten, wäre in den Äußerungen über Klingers Malerei nicht auch heute noch bisweilen ein gewisses Ja-Aber, über das wir uns verständigen müssen. Kühn führte die Urteile zweier für Klinger gewiß wohlmeinender Kunstschriftsteller an. Servaes meint, weil Klinger „das Einzelne nicht in die Vibration des Ganzen aufgehen lasse", stehe er den modernen Anforderungen an die Malerei mit fast völliger Ablehnung gegenüber. Und Haendtkes Ansicht ist, „daß Klinger zu sehr als Plastiker in die Welt schaue, weshalb auch das Parisurteil, die Kreuzigung, die Pietà, der Christus im Olymp trotz aller Farben, trotz sublimer, aber kühler Lichtbehandlung doch keine Gemälde seien".

Bei solchen, gewiß im besten Glauben ausgesprochenen Meinungen zeigt es sich, wie wenig ein großer Teil der vorauguſtlichen deutschen Kritik das vermocht hat, was Klinger und allen anderen überragenden Künstlern neben ihm glückte: die guten in Paris wirkenden Kräfte herauszufühlen und sich zunutze zu machen, ohne doch

darüber in eine geistige Fremdherrschaft zu geraten. Klinger übernahm das Freilicht aus Paris, und das wird ihm von allen Seiten als ein tapferer Entschluß zugute gebucht. Er übernahm nicht das Ungefähr und die „Vibration", er mochte nicht den Parisern das Äugen und Blinzeln abgucken — und darum soll er als Maler nur ein Halber sein. Dieselben kurzsichtigen Urteile und noch schärfere Worte als gegen Klinger hat man ausgesprochen auch gegen den späteren Böcklin, Menzel, Thoma. Sie sind Deutsche geblieben trotz ihrer willigen Anerkennung des Guten, das sie draußen fanden. Wird auch das neue Deutschland sie darum der Lauheit zeihen?

6. Der große Stil im Griffelwerk.

1.

Unter den Künstlern der Gegenwart sind vor allen anderen zwei dem jungen Klinger ein Erlebnis gewesen. Als er noch umfangen war von jenen Traumgesichten, vor denen man nach Hilfe sucht, galt seine tiefste Verehrung dem norddeutsch sachlichen Menzel. Je mehr er sich danach dem Traumhaften entwand, um so stärker fühlte er sich umgekehrt hingezogen zu Arnold Böcklin, in dessen Welt er die Größe fühlte, nach der es ihn verlangte. In zwei seiner schönsten Radierungen hat er ein Bekenntnis seiner Verehrung für die beiden Meister abgelegt (Tafel 45 und 46).

Das Menzelblatt entstand kurz vor der Reise nach Paris. Der Verein Berliner Künstler feierte am 5. April 1884 die fünfzigste Wiederkehr des Tages, an dem Menzels Erstlingswerk „Künstlers Erdenwallen" erschien. Das Werk ist Steindruck, und der Doppelsinn des Wortes Steindruck in seiner handwerklichen und seiner buchstäblichen Bedeutung gibt Klinger eine Anregung. In den Mittelpunkt des Aufbaues bringt er einen Lithographenblock von ungeheurem Umfang, dem Menzels Name eingemeißelt ist. Unten brandendes Meer, oben leuchtende Sonne. Auf einem Felsen mitten in den Fluten haben vier stämmige Wassergottheiten Fuß gefaßt und bieten ihre ganze Kraft auf, das Ungetüm von Block auf ihren Schultern im Gleichgewicht zu halten, während ihn von oben die Riesenfäuste eines Unsichtbaren niederdrücken („Steindruck"). Vorn plätschern zwei Najaden im Wasser, zur Seite lugen aus einem Blumengewinde vier grämliche Gesichter, die Masken akademischer Beckmesser, die mißbehaglich zuschauen, wie das mit dem Menzelblock da drüben wohl noch werden mag.

Die Widmung an Böcklin ist dem zehnten Radierwerk, der Folge „Eine Liebe" vorangestellt. Wieder rauscht — wie immer, wenn Klinger voll in die Saiten greift — das Meer. Kein Maler hat noch das Meer besser gemalt als Böcklin, und keiner hat es in allen seinen Wandlungen besser gezeichnet als Klinger. Hier brandet es nur leicht an die Klippen einer einsamen Insel und kräuselt sich über den steinernen Untiefen wie ein zitternd bewegtes Marmorgeäder. Desto wilder bäumen sich elementare Gewalten zu den Seiten hoch; chaotische Massen, halb Rauch und Wolke, halb schäumender Gischt. Als ob eine Hand aus unendlichen Tiefen herauflangte, um auf ihrer gebreiteten Fläche einen Teil der unsichtbaren Welt darzubieten, zeigt es da oben einen riesigen Steinblock (um vieles gewaltiger als der bei Menzel, und nun nicht niedergepreßt, sondern stolz zur Höhe getragen). Die Liebesgöttin sitzt auf dem Felsen, den Sohn auf dem Schoß. Sie hält seinen Bogen zum Abschuß bereit und weist ihm, gerade auf uns her gerichtet, ein Ziel. Ein trächtiges Zentaurenweib schaut gespannt zu den beiden auf, rechts zwei gewaltige Weiber, Erinnyen der Liebe mit langen Seilen, wurfsicheren Lassos, in den Lüften drei Adler, mit ungeduldigen Flügeln auf den Pfeilschuß wartend wie junge Hunde, die hinter einem Steinwurf hertollen möchten. —

Was uns die beiden Blätter zusammenstellen läßt, ist indessen weniger das Inhaltliche, als die verschiedene Art der Ausführung. Zwischen den beiden liegt Klingers Wandlung zum Maler. Nach der landläufigen Meinung wäre beim späteren Blatt eine größere Gleichgültigkeit gegen die zeichnerische Form zu erwarten, eine Lockerung der Linie und ein Modellieren mit Licht- und Schattengegensätzen. Das Gegenteil ist der Fall. Die Schärfe der Charakteristik, die früher mit ganzer Kraft nur das Gesicht durcharbeitete (wie unübertrefflich sind die Masken gegeben!), erstreckt sich nun über alle Glieder des Körpers. Etwas so Allgemeines und anatomisch wenig Bestimmtes wie die beiden Arme, die im Menzelblatt den Stein niederdrücken, läßt der zum malerischen Sehen erzogene Klinger sich nicht mehr durchgehen. Über das Greifen einer Hand, das Ansetzen eines Fußes, die Schwerkraft eines ruhenden Körpers legt er sich und uns genaue Rechenschaft ab. Die Gruppe der tragenden Seegötter ist im rein „malerischen" Sinne kaum zu überbieten, aber dem wirklichen Maler Klinger wäre sie zeichnerisch zu wenig durchgefühlt. Wie ganz anders

sind die fünf nackten Körper des Böcklinblattes Linie für Linie herausgetrieben! Hat das spätere Blatt darum verloren in dem, was des Malers eigentlichste Sache ist, in der Luft- und Lichtbehandlung? Doch nein, erst der auch zeichnerisch schärfer sehende Klinger hat diese Dinge recht entdeckt, und wie sie auf Nähe und Ferne wirken, das ist jetzt erst mit einer Tonfeinheit auseinandergesetzt, die man in der Griffelkunst seit Rembrandt nicht mehr erlebt hatte. Von der ganz luft- und lichtumhüllten stehenden Figur bis zu Venus und Amor ist es ein einziges anschwellendes Crescendo, ohne Pause stetig durchgeführt.

Ein rein handwerkliches Mittel muß besonders erwähnt werden. Klinger beginnt jetzt, mit dem Werkzeug der Kupferstecher, dem Grabstichel, planmäßig zu arbeiten. Bisher hatte ihm die Vereinigung der zeichnenden Radiernadel und der Aquatinta vollkommen genügt. Nun bereichert er sein Orchester durch die vollen, satten Klänge des tief einsetzenden Stichels. Der Stichel duldet am wenigsten ein bloßes Ungefähr, er verlangt eine klare, deutliche Aussprache, er geht aufs Zeichnerische. Und nach einem solchen Mittel verlangt es Klinger eben in der Zeit, in der er sich emporgearbeitet hatte zu einer malerischen Auffassung, die er willens war, fortan in allen seinen Äußerungen zu vertreten. Sind alles das nicht Widersprüche und Schrullen, mit denen Klinger denen recht gibt, die seine Arbeit ganz auf launische Willkür gestellt sehen?

Die Ansicht ist wirklich ausgesprochen worden. Daß so etwas möglich war, beweist eben wieder aufs neue, wie unnachsichtlich die geistige Fremdherrschaft ist, die sich die große Masse in Dingen der bildenden Kunst noch immer gefallen läßt. Klingers doppelte Entwicklung, die mit einem wachsenden Verständnis für Farbe und Licht eine „Präzisierung" der umrissenen Form verbindet, ist allerdings eine Auflehnung gegen allgemeingültige Gesetze, wenn wir die Entwicklung der französischen Malerei im 19. Jahrhundert maßgebend sein lassen. Sie ist es nicht, wenn wir uns an die Arbeit der großen deutschen Maler der nämlichen Zeit halten. Böcklin, Menzel, Thoma sind den gleichen Weg gegangen, ebenso Greiner oder Zwintscher. Welchen Scharfsinn hat man nicht bei jedem einzelnen der Genannten aufgeboten, um sein späteres Werk, das nicht mehr aus der Pariser Heilquelle gespeist war, als eine Verirrung zu erweisen, als ein Nachlassen

der besonderen malerischen Kraft! Es wird Zeit, daß wir uns freimachen von diesen falschen Lehren mit ihren erkünstelten Gegensätzen von „Linear" und „Malerisch", die im öffentlichen Urteil unendlichen Schaden angerichtet haben und sicher in die Arbeit zahlloser kleinerer Künstler grenzenlose Verwirrung brachten.

Genug der Allgemeinbetrachtung. In eine hellere Welt hatte Klinger sich hineingerettet, als sein Sinn erwacht war für das Wesen der Malerei. Sie wurde ihm zu einem Sonnenbad für seine künstlerische Arbeit, auch wenn er zum Griffel langte. Noch aber konnte sich der Radierer Klinger nicht ganz diesem freien Schaffen hingeben, das in der Brahmsphantasie so reinen Klang gewinnt. Aus früherer Zeit lag ihm noch zu viel erst halb Gestaltetes auf der Seele, das er sich herunterarbeiten mußte. Im Opus X und in den beiden Todesfolgen räumt er damit auf. Das ist das künstlerisch Spannende in diesen drei Werken, wie der oft noch dumpfe Inhalt und die freie Form miteinander ringen. Klinger steht hier zwischen den Künsten, wie sein ganzes Werk zwischen zwei Welten gestellt ist.

2.

„Der Dramen zweiter Teil" sollte ursprünglich der Untertitel der Radierungsfolge „Eine Liebe" heißen. Das ist eine klare Äußerung über den geistigen Zusammenhang, in den das Werk gehört. Mit den „Dramen" und dem „Leben", das ja auch nur die genauere Ausführung eines Einzeldramas ist, bildet „Liebe" eine fest in sich geschlossene Dreiheit oder Trilogie. In der Liebesleidenschaft sah Klinger die schlimmste Tragik lauern, die das Menschenglück bedrohen kann, und hier wieder war das Schwerste dem Weibe beschieden. Wie der Tod macht auch die Liebe alle Menschen gleich. Sie weiß nichts von den Unterschieden und Mauern, die wir zwischen Stand und Stand aufrichteten. Im „Leben" schildert Klinger die verheerende Gewalt der Naturmacht in den Tiefen der Gesellschaft, in „Liebe" sehen wir ein gleiches Verhängnis sich abspielen auf ihren Höhen. Reichtum und Üppigkeit umgibt die beiden Menschenkinder, die sich zu ihrem Unheil treffen. Jede gemeine Sorge ist ihnen fern. In einem parkumgebenen Hause, stolz wie ein Schloß, ist das Weib daheim. Und dennoch reißt es sie nieder mit elementarer Wucht in den Abgrund alles Irdischen.

„Erste Begegnung." Es ist Sommer, eine strahlende Sonne läßt das Leben quellen, Baum und Strauch treiben Blätter und Blüten wie das Meer seine Wellen. Das jugendschöne Weib hat es hinausgelockt zu einer Ausfahrt in ihrem zierlichen, mit weichen Polstern ausgeschlagenen Gefährt. Im Stadtpark ist er ihr begegnet. Ihre Blicke tauchten ineinander, er hat ihr eine Rose zugeworfen, dann ist sie an ihm vorübergefahren. Nun sitzt sie da, das sinnende Haupt über die Blume gebeugt, das zauberische Pfand, das unsichtbare Fäden wirkt zwischen zwei unselig-seligen Menschenkindern.

Er kann nicht mehr von ihr lassen. Immer wieder ist er ihr gefolgt bis zum Parktor ihres Besitzes. Da, eines Tages hält es auch sie nicht länger. Schon hat sie das Tor geöffnet, das seine Wege von den ihren trennen soll, da wendet sie sich noch einmal um und reicht ihm die Hand. Eine Welle der Leidenschaft kommt über ihn. Den Hut, den er zum Gruß vom Kopfe nahm, wirft er zur Erde, beugt sich über ihre Hand und saugt sich mit heißem Kusse an ihr fest.

Die Welt darf nichts wissen von ihrer Liebe. In mondheller Nacht ist er auf einsamem Nachen an ihren Park herangerudert. Auf der Terrasse hat sie ihn erwartet, er klimmt hinan zur steinernen Brüstung, und unter der Krone eines uralten Baumes, der wie ein treuer Wächter sein Laubwerk über sie gebreitet hält, finden sich beide in einer Umarmung.

Es war stärker als sie, die treibende Woge hat sie fortgetragen über alle Bedenken, und nun ruhen sie auf ihrem Lager, zwei Wesen und doch nur eines, Isolde und Tristan, deren Seelen ineinanderströmten (Tafel 47). Durch das offene Fenster schimmert die Mondnacht. Schwerer als am hellen Tage atmen zu solcher Stunde Baum und Blume. Sie fühlen den fruchtbaren Hauch, den heiligen Zauber der Mittsommernacht, die alle Schranken der einzelnen zerbricht und sie aufgehen heißt in ein gemeinsam Höheres.

Es ist geschehen, das Schicksal hat ihnen alle Herrlichkeit gewiesen und kann sie nun hinunterstoßen in die Hölle. Schwere Träume sinken auf sie nieder nach dem Rausch der Leidenschaft, Träume, die sie wieder trennen in einzelne Wesen und es ihnen offenbaren, welche Trümmer die Stätte überdecken, über die die große Woge ging. „Illico post coitum cachinnus auditur diaboli", dort gellt nach dem Sündenfall das Hohngelächter des Teufels. Die Stimme der

Verdammnis redet ihr zu. Sie sieht sich im Geiste mit ihm als Eva und Adam am Gestade des Verderbens. Tod und Teufel erwarten sie dort. Sie kauern nieder, strecken die gefalteten Hände betend aus, doch unerbittlich schwingt der Teufel die Urteilsrolle, die ihr „Schuldig" spricht, und die schweigend ausgestreckte Hand des Todes weist auf das Meer hin, das sie hierher trug.

In anderen Träumen kündet sich's ihm. Im Zaubermantel fährt er mit ihr durch die Lüfte, tief unter sich das Land, und vor ihnen her auf mächtigen Schwingen der Gott der Liebe. Da plötzlich geschieht es. Mit jähem Griff entwindet ihnen der Geflügelte den Zaubermantel und hält ihm den Spiegel der Wahrheit vor, der sie beide in ihrer Nacktheit zeigt. Noch hat sie nichts bemerkt, er aber, der das Spiegelbild gewahrte, breitet wie suchend die Hände, nur allzu gewiß, daß ihnen der Absturz in die steinerne Tiefe sicher ist.

Er ist von ihr gegangen. Auf ihrem Bette hockt sie und denkt dem Geschehenen nach. Im blinkenden Fenster spielt das Mondlicht. Mit leeren Blicken schaut sie eine Weile darauf hin. Da nimmt es Gestalt an. Ein kleines Wesen, ein noch ungeborenes, tritt hervor aus dem Lichtschein. Auch sie hat nun hineingesehn in den Spiegel der Wahrheit, auch sie weiß, welches Schicksal ihrer harrt.

Und die Zeit der bangen Erfüllung, der Schande und des Ausgestoßenseins rückt näher. Wieder ist heller Tag und Sonne, aber ihr Licht ist stechend und grausam geworden. An einer kahlen Mauer sieht sie ihr Schattenbild: es ist verzerrt und entstellt von dem Kinde, das sie im Leibe trägt. Sie will den Blick zur Seite wenden. Doch da geht es neben ihr her als ein schlurfendes Hohngespenst der böse Geist all der Gevatterinnen, die von oben her auf sie herabsehn. So zwischen Scham und Schande gestellt wie eine Gefangene, wankt sie vorwärts auf ihrer steinig harten Bahn.

Ihre schwere Stunde kommt, die Stunde der Erfüllung — der Erlösung. Der Mann ist an ihr Lager geeilt, auf daß sie nicht ganz allein sei (Tafel 48). Aber sie ist nicht allein, ein anderer hat sich schon eingefunden, und das ist der Tod. Schon hat er das Neugeborene in seinen Arm genommen, da streckt er noch einmal die Hand aus und winkt mit dem hageren Finger zur neuen Gefolgschaft. Sie ist es, der es gilt. Wie ein Zerbrochener sinkt der Alleingelassene nieder und preßt sein heißes Haupt an die Wange, die nun erkalten soll. Zu

spät. Ihr Blick wird glasig und leer. Doch in ihren schmerz- und grambeschwerten Zügen spielt es wie ein leises, mattes Lächeln. Erinnerung an vergangenes Glück kommt über sie, ihr Abschiedsgruß an das Leben, das nun gleich einem Traume hinter ihr beschlossen liegt.

* * *

Die Entwürfe für die 1887 erschienene Folge „Eine Liebe" gehen zurück bis in die Brüsseler Zeit. Ja eine Zeichnung zu dem Zwischenspiel des Traums vom Tod und Teufel, diese noch ganz und gar ins Dämonische weisende Erfindung, fällt in das Jahr 1878. Sie war ursprünglich als eine Zeichnung für sich gedacht. Erst seit 1879 reift der Plan, das Drama des Weibes in der geschilderten Art zu geben, langsam heran. Was den zündenden Funken in die Seele Klingers warf? Wir haben eine Federzeichnung von ihm, „Erinnerung aus dem bois de la cambre bei Brüssel"; eine vornehme junge Dame, die in ihrem eleganten Wagen durch einen Park spazierenfährt. Das Blatt erinnert stark an die Radierung „Erste Begegnung", mit der das Liebesdrama anhebt. Denken wir an die Beziehungen der scheinbar nur naturalistischen Zeichnungen des Droschkenkutschers, der Zirkusreiterin zu späteren Werken, so liegt es sehr nahe, bei der Federstudie „aus dem bois de la cambre" etwas Ähnliches anzunehmen. Auch sie ist für den ersten Blick nichts als die Aufnahme eines alltäglichen Bildes, bestechend höchstens durch die vornehm gelassene Art, mit der sich der Reichtum hier gibt. Klinger mag mehr dahinter gesehen haben. Der Verhängnisblick Lenaus war ihm zueigen, der ob jeder Freude den Geier schweben sieht, der sie verdirbt. Zu anderen Folgerungen als andere Menschen brachte ihn der Anblick des Reichtums, wie er ja auch den Wald und die malerische Altstadt anders sah. Er hat die Folgerungen danach ausgeführt in seinem Dramenwerk.

Dem sei nun wie immer: gewiß ist, daß erst in der zweiten Berliner Zeit die Arbeit ernsthaft aufgenommen und nun fast gleichzeitig mit den „Dramen" zu Ende geführt wird. Von 1881 stammen Abzüge früher Plattenzustände der „Ersten Begegnung" (auch das spricht für jene Annahme, daß mit diesem Blatt begonnen wird). Im Jahr danach folgen die Szene am Parktor, das Intermezzo in gewandelter Form, die Sterbeszene mit dem Tod, 1883 die Liebesnacht und das

Erwachen mit der Erscheinung des ungeborenen Kindes. Späteren Datums (aus Paris und der dritten Berliner Zeit) sind nur: 1885 „Schande" und Widmung an Böcklin, 1887 die Begegnung am Altan und der Traum mit dem Zaubermantel. Die Hauptstücke gliedern sich also ein in die Arbeit an den „Dramen" (1881—1883) und „Ein Leben" (1881—1884). Was Klinger bei der Tragödie „In flagranti" empfand, daß ein geheimer Fluch auf dem Reichtum liege, der ihn zerstöre, das hat er in breiter Ausführlichkeit in seinem Opus X geschildert.

Man muß ins einzelne gehen, um sich bei einem Vergleich der verschiedenen Plattenzustände zu überzeugen, wie stark Klinger noch nachträglich an diesem Werk gearbeitet hat, nachdem sein Gefühl für alles Dingliche durch die Malerei erst recht entwickelt war. Auf dem Blatt der Liebesnacht, dem Intermezzo, dem Traumflug, dem Erwachen, dem Sterben wurden die figürlichen Teile ganz ausgeschliffen und das vorher nur Radierte jetzt mit dem Stichel herausmodelliert. Auch das Landschaftliche kommt zum Teil erst 1887 zu genauer Durchbildung. Mit diesen Nacharbeiten aber bekommt das ganze Werk ein anderes Gesicht, es wird künstlerisch auf eine höhere Stufe gehoben als „Dramen" und „Leben", die noch vom reinen Griffelkünstler Klinger stammen. Nun ist das Ganze nicht länger bloße Kritik, gegeben von einem, den die dunkle Seite des Lebens überflutet. Die Freude an der Schönheit dieser Welt hat ihr Wort jetzt mitzusprechen, und das gibt diesem Werk wie auch der Todesfolge, die Klinger jetzt neu aufnahm, einen eigenen Charakter.

3.

Opus XI: „Vom Tode, erster Teil". Die Folge beginnt wie ein Roman in der Ich-Form. In einem Garten nahe am Meer sitzt auf einer Bank der Künstler, das Haupt auf die Rechte gestützt, die Linke auf dem Knie (Tafel 49). Man denkt an die sinnenden Worte des Walter von der Vogelweide: „Ich saß auf einem Steine". Volles Mondlicht steht am Himmel, vom Horizont her drängt schweres Gewölk. In der Tiefe hat es das Licht schon erstickt, und lange kann es nicht dauern, daß die ganze Landschaft abgeschnitten ist von aller Helligkeit.

Wer kennt nicht die grenzenlose Öde solch einer Nacht am Meer! Dunkel umfängt uns, das Gefühl des unendlich Weiten und unendlich Leeren kommt über uns. Nichts körperlich Festes scheint mehr in den schwarzen Tiefen, in die wir hinabgeglitten sind. Der Mann auf der Bank dort sieht diese Hadesstimmung heraufziehn über der Natur, und Todesgedanken bedrängen seine Seele wie das Gespensterweben der Wolken das Mondlicht.

Da wird sein Blick gefesselt durch ein seltsames Schauspiel. Auf dem Beet vor ihm steht eine einsame Lilie, im letzten Mondstrahl aufleuchtend wie ein verflackerndes Licht. Ein Schmetterling hat sie entdeckt und umgaukelt in sorgloser Daseinsfreude ihre Blüten, während ringsumher die weite Nacht sich schließt. Welch ein Gegensatz, dieser Tropfen Licht und Leben in der Unendlichkeit des nahen Todes! Wie aber: ist das nicht ein Sinnbild unseres eigenen Seins? Sind nicht auch wir, die wir aus dem Nichts herkamen und in das Nichts hingehen, mit der winzigen Spanne Zeit, in der wir atmen und uns der Sonne freuen können, wie der Schmetterling im zergehenden Mondlicht?

Das ist der Kerngedanke dieser Todesfolge, der Kehrreim, der in das Bilderspiel der Verse die Einheitlichkeit der Stimmung bringt. Klinger hat das noch betont, indem er den einzelnen Blättern (bis auf das früheste ausgeführte erste der „Seeleute") eine Aquatintaumrahmung gibt, in der das Hinüber des Einzelseins in die grauenvolle Leere des Nichts vermittelnd angedeutet wird. Das ist die Grundstimmung: unser aller Leben, wohin das Schicksal uns auch stellte, was wir auch tun und treiben mögen, ist wie der matte Flügelschlag eines Falters, der sich verloren hat in eine Todesnacht. „Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft, reif sein ist alles." — Wir können eine solche Anschauung vom Leben und vom Sterben nicht als letzte Weisheit anerkennen. Für uns stirbt der Fluß nicht im Strom und der Strom nicht im Meer, sondern er ersteht dort, von engeren Fesseln befreit, zu einem höheren Sein. Aber die Menschheit hat durch die niedere Erkenntnis sich erst hindurchfinden müssen, und die Keimesgeschichte des Klingerschen Werkes wiederholt die große Stammesgeschichte auch hier.

* * *

Seeleute. Die ersten beiden Blätter sind noch ganz in der schreckhaften Gesinnung von Klingers früherer Zeit. Drei Schiffbrüchige haben das nackte Leben auf eine Klippe im Meer gerettet. Schon glauben sie sich gesichert, als aus der Flut ein Ungeheuer von Schildkröte langsam auf sie zukriecht. Zwei der Gestrandeten fliehen, einander die Hände reichend, zur nächsten Klippe. Dem dritten ist der Rückweg abgeschnitten. Gelähmt vor Schrecken wartet er auf das Entsetzliche wie ein Vogel, den der Blick einer Schlange gebannt hält (zur Füllung des Blattes hat Klinger noch unten einen Bildstreifen hinzugefügt, der inhaltlich mit der Hauptdarstellung außer Zusammenhang steht: im Höllenschlund lauert ein Teufel mit gefräßigem Rachen auf die Verdammten, die ihm entgegengetrieben werden).

Meer. Eine Szene, die der geschilderten vorausgegangen sein könnte, bringt das zweite Blatt: den Untergang eines Zweimasters auf stürmischer See. Das Schiff liegt schon schwer über, da fährt aus den Wogen wie ein beinerner Blitz der Tod und packt es beim Mast, um ihm den Rest zu geben. Mit diesem Blatt beginnt die Aquatintaumrahmung, die auch die folgenden Blätter gleich einem Trauerrand einfaßt. Die Kirchhofsruhe im Grund des Meeres breitet sich aus an der unteren Leiste; ein leerer Totenschädel, das Gebiß uns zugekehrt, liegt zwischen einsamen Tiefseepflanzen. Öde und Leere tief ins Weite, und öd' und leer ist auch die Nacht darüber, die Todesnacht, die das Bild umklammert hält.

Chaussee. Wir kennen die Landschaft, die baumbestandene Straße, die sich eintönig in die Tiefe zieht. Ihre Stimmung verdichtet sich hier zu einem Geschehen. Eine Bauernfrau, die sich mit ihrem Tragkorb dahinschleppte, wurde vom Gewitter überrascht. Ein Blitz schlug in den Baum, an dem sie grade vorüberging, und streckte sie nieder. Durch den schwarzen Rahmen ringelt sich die Schlange des Blitzes; der Mann mit der Sense hat sie von sich geschleudert wie ein Geschoß.

Kind (Tafel 50). Die Wärterin hat es zum Stadtpark gefahren. Ermattet von der Schwüle des Sommertags ist sie auf einer Bank am Wege eingeschlafen. Da ist das Kind denn aus dem Wagen geklettert und hat sich leise auf den Wiesenweg gemacht, der dort so bedrohlich nahe dem Strom entlang läuft. Wir wissen, die Drohung

wird sich erfüllen, denn dem Kinde hat sich ein stiller Führer beigesellt: der Tod. — Zu den Seiten halten in der Umrahmung zwei Traumgestalten die Totenwacht. Unten neigt sich eine glühende Sonne über ein Stück Wiese mit schwanken Gräsern und müden Mohnpflanzen. Hoch oben aber, zu Häupten der Traumgottheiten, wo sich alles löst ins Wesenlose, flattert ein verwehter Schmetterling.

Herodes. Auf steinernem Thingplatz ragt sein Herrschersitz. Dorthin hat der Tyrann die Seinen entboten. Er kam, zu richten, und er wird gerichtet. Es ist glühende Sonne. Hat ihn der Sonnenschlag getroffen? Stürzte ein tückisch wirkendes Gift ihn nieder? Es ist ungewiß, aber es hat ihn gepackt. Als er den Thron verlassen wollte, verfing sich sein Hermelin im Maul des Löwenkopfes an der Armlehne, der ihn nun festhält wie ein Polizeihund. Mit glasigen Augen liegt er am Boden, teilnahmslos stehen die Mannen seitab. — Ein Thronreif ist gefallen, erzählt der Rahmen. Irgendwer aus dem Heer wird sich seiner bemächtigen. Schon blickt einer gierigen Auges hin auf das gleißende Gold. Er wird es tragen für eine Weile, und auch über ihn wird die ewige Nacht sich dann schließen.

Landmann. In weiter Feldeinsamkeit hat er seinen Acker bestellt. Einer der beiden Gäule ist unruhig geworden über die Stechfliegen. Er hat ausgeschlagen und sich dabei mit dem Hinterfuß in der Kette verwickelt. Der Bauer hat ihn freimachen wollen, dabei traf ihn ein Hufschlag gegen den Kopf. Mit gespaltenem Schädel liegt er am Boden. Aus der Erde (Rahmenbild) langt der Tod, ihn niederzuholen. Er findet Gesellschaft dort unten, verwesende Tiere mit aufgedunsenem Leib, kahles Gebein. Das ist der Hafen für alles Leben, das hüben und drüben als Kornfeld wuchert oder in den Lüften sich tummelt als Schwalbe und Lerche.

Auf den Schienen. Hoch im Gebirge. In weit ausholendem Bogen zieht der Schienenweg hinan. Die Fahrt scheint gesichert, jede kleinste Windung auf der Strecke ist auf alle Möglichkeiten hin berechnet. Nur auf eine nicht: im Felsgestein schlummern vulkanische Kräfte. Wenn die sich regen und nur ein wenig an den Schienen biegen, stürzt alle Menschenrechnung zusammen wie ein Kartenhaus. Das wird geschehen. Hart am Abgrund ist die Strecke gelockert. Behaglich liegt der Tod bei seiner heimtückischen Falle und wartet, den Finger neugierig am Munde. Verbogenes Schienenwerk, von

einer feuersprühenden Schlange umwunden, und schreckverzerrte Menschengesichter im Rahmen.

Arme Familie. Der Großvater, so schwach und gebrechlich er schien, war doch der verwitweten Mutter und ihrem Kindchen die letzte Stütze. Die ist nun gefallen. Im Lehnstuhl hat der Alte seinen letzten Atemzug getan. Die Mutter ist mit der halbverhungerten Kleinen ans Dachkammerfenster getreten. Aber sie sieht nicht hinaus. Ihre gesenkten Blicke lassen sie nach innen schauen, und ihr ist, als ob dort irgendwo im Dunkel der Tod noch immer stünde und einen neuen Gast erwarte. Und sie hat wahr gesehen. Draußen in der Nacht, wo schon ein Grab bereitet steht, wird noch ein zweites aufgeschaufelt: es wird sie selbst aufnehmen, sie selbst mit ihrem Kinde.

Der Tod als Heiland (Tafel 51). Ein Häuflein Menschen in der Wüste, sieben an Zahl und jeden Lebensalters. Der Tod erscheint ihnen. Nicht als das Knochengefüge mit dem klappernden Gang und der Sensendrohung: als ein segnender Heiland wandelt er einher mit der Palme des Friedens. Und dennoch packt sie Entsetzen. In sinnloser Flucht stürmen sie fort. Nur einer von ihnen, der älteste aus der Sippe und der weiseste, flieht nicht. Betend wirft er sich nieder vor dem Erlöser und empfängt den Todessegen.

* * *

Ist eine Inhaltsangabe von Klingers 11. Radierwerk, wie sie hier versucht wurde, nicht zu sprunghaft, zu wenig darauf bedacht, den gedanklichen Beziehungen zwischen den einzelnen Blättern nachzugehen? Zur Widerlegung dieses Einwands können wir uns auf Klinger selbst berufen. Zu „kleine-Nachrichtenhaft" nennt er in einer tapferen Selbstkritik seiner Todesfolge ersten Teil. Der Gedanke des Todes sei „nur von außen her in einzelnen Zufälligkeiten" angefaßt. Ausdrücklich lehnt er nicht die Stimmungs-, wohl aber die Gedankenbeziehungen zwischen den Blättern ab, deren Numerierung „durchaus ohne Bedeutung" sei. Das alles bestätigt die schon ausgesprochene Ansicht, daß dieses Werk nur eine Abrechnung ist, ein Aufarbeiten von Dingen, mit denen Klinger fertig werden wollte. Bei einigen Blättern, wie „Chaussee" und „Herodes", ist Früheres fast unverändert übernommen (das Herodesblatt war bereits 1879 in einer ersten Fassung radiert und zur Aufnahme in das Opus I bestimmt). In

anderen werden mindestens ältere Motive verwertet. So entspricht die Leiche in der „Armen Familie" dem sterbenden Greis, den Klinger 1878 im Gedächtnis an seinen sterbenden Großvater zeichnete. Aus demselben Jahre stammt die Federzeichnung eines kranken Mädchens, an deren Brust ein riesiger Krebs nagt; eine der vielen Einzelheiten auf der Umrahmung zum „Tod als Heiland".

Zu diesem Rahmen nun ist noch etwas Besonderes zu sagen. Der erste Gedanke, der schon vielen Beschauern kam, ist: hier wurde ein Monumentalwerk von der Art des Parisurteils statt in Farben, Marmor und Schnitzwerk auf das bescheidene Maß einer Radierung gebracht. Der Aufbau ist architektonisch gedacht, der hingestreckte Leichnam am Sockel plastisch, bei dem Hauptbild meint man eine Freilichttafel in voller Farbenpracht zu sehen. Warum kam schließlich doch das Ganze nicht über den Griffel hinaus? Wir begreifen es nicht bei dem Mittelstück, das in seiner Großheit, in seiner Freude am Licht und der Durchbildung der Körper alle Bedingungen erfüllt, die der Maler Klinger stellt. Wohl aber verstehen wir es bei allem übrigen. Dieser zergehende Leichnam, durch dessen faulendes Fleisch sich das Knochengerüst drängt, war keine Arbeit für den Meißel eines Klinger. Und nun vollends der wirre Traumspuk in den vier dunklen Rahmenleisten! Bebende Menschenherzen in den beiden Ecken; auf dem einen der Tod, nach einem Manne langend, der durch ein Dorngestrüpp enteilen möchte; auf dem anderen ein Teufel, der einem Weib Gewalt antut. Oben ein Mädchen auf der Flucht vor einem grinsenden Satan, der einen Amor am Strick hinter sich herschleppt; unten ein Kranker, von einem Riesenkrebs zerfressen, eine ekle Vergewaltigung, Walpurgisnachtspuk — nein, hier wurde der grübelnde Geist von Eingebungen überflutet, die nicht zur Farbe kommen durften, die Zeichnung bleiben mußten.

Mit einer solchen Umrahmung aber steht das Blatt im Gegensatz auch zu allen von der Folge sonst. Bei den anderen löst sich das Beklemmende und Bange nach außen hin. Hier geht die Bewegung nach innen. Abseits verbannt ist Angst und Wirrsal, der Tod selbst aber, der drinnen den Mißklängen die Auflösung gibt, ist nicht länger eine schwarze Nachtgestalt, das „Ur-Nichts" einer müden Weltanschauung, sondern ein wandelnder Lichtgott. „Unser höchster Wünsche Ziel ist Tod": wie wir ihn dahinschreiten sehen in königlicher Würde,

die Hände beschwörend erhoben, als spräche er ein „Es werde Licht!" — da werden wir teilhaft jener höheren Weisheit vom Sterben und vom Werden, deren Verkünder Klinger in seinem zweiten großen Todeswerk geworden ist.

4.

Auf steilen Bergen, jeder Menschensiedelung entrückt, thronen die ewigen Götter. Von dorther schauen sie nieder in die Täler der Sterblichen. Offen liegt deren Tun und Treiben vor ihren Blicken ausgebreitet, und in stummer Erhabenheit lenken sie das Schicksal aller Staubgeborenen.

So haben sich vor dreitausend Jahren unsere Vorfahren Menschliches und Göttliches gedeutet. Über eine ganze Rasse hatte diese Weltanschauung Macht. Gedanken solcher Art sind nicht so leicht vergänglich. Immer wieder einmal tauchen sie auf in späten Enkeln wie die Erinnerung an ein Selbsterlebtes. Klinger mag nie unmittelbar gehört oder gelesen haben von Götterleerthronen, Höhenkult und heiligen Bergen. Die Vorstellung war trotzdem unbewußt in ihm lebendig, und sie erwachte zum Sinnbild, als er, seelisch stark genug, des Todes ohne Grauen zu denken, noch einmal der Vergänglichkeit alles Irdischen nachsann.

Auf Bergeshöhe thront die Schicksalsgottheit. In ihrer Rechten hält sie den Tod durch Gewalt, in ihrer Linken das lautlose Sterben; dem Zeus vergleichbar, von dem Homer sagt: „Vor seinem Throne stehen zur Rechten und zur Linken zwei Gefäße, aus denen Gut und Böse durcheinander er faßt und den Menschen zuwirft." Das Sterben durch Gewalt ist ein feuerspeiender Berg. Mit breiter Fläche deckt ihn die Hand der Gottheit zu. Hebt sie sie hoch, dann rast eine Meute der Zerstörung nieder und vernichtet alle Menschenherrlichkeit wie die einst so stolzen Bauten, die dort unten zernagten Kadavern gleich am Boden bleichen. Das lautlose Sterben aber ist ein Stundenglas. Ist es abgeronnen, dann ist die Zeit einer Götterherrschaft zu Ende. Brahma, Moses, Zeus, Christus, sie alle gleiten nieder in den schwarzen Abgrund; sie alle, so herrlich sie sind, haben doch nicht Gewalt über die Sanduhr und ihr stilles Gerinnsel.

Und der Mensch selbst? Er teilt das Schicksal der Schöpfung seiner Hände wie seiner Träume. Auch vor ihm öffnet sich der Abgrund, in dessen schwarze Tiefe die Götter entgleiten, wenn ihre

Stunde um ist. Doch den, der aufrecht ist und frei von Meintat, integer vitae scelerisque purus, schreckt die Nacht des Todes nicht. Ruhigen Schrittes geht er ihr entgegen, und seine ausgestreckten Arme sind wie ein Gebet zu der unbekannten Gottheit des dunklen Jenseits. —

Das ist das Titelblatt von Klingers letzter Todesfolge. Ihm folgen zwei Gruppen von je drei Darstellungen. Die ersten drei gelten (nach Klingers Wort) den „Gipfelpunkten", die anderen den „armen Massen der Menschheit". Auf den Höhen wandeln der Herrscher, der Philosoph und der Künstler. Für das blöde Auge sind sie Begnadete, über deren Leben eine ewig unbewölkte Sonne steht. Die Wahrheit aber ist, daß die Fähigkeit des Leidens wächst, je höhere Gaben dem Menschen zugewiesen wurden. Sie alle sind beengt in ihrem Sein, auch in ihren Ohren klingt das alt-uralte „Mitten wir im Leben sind wir von dem Tod umgeben", und mit verdoppelter Wucht lastet auf ihnen das Schicksal, daß sie allein mit sich ausmachen müssen, was die in der Tiefe gemeinsam tragen.

Da ist der Herrscher, der immer Menschen um sich hat und doch der Einsamste ist unter den Einsamen. Er soll sich entschließen. Mit wehenden Fahnen sind die Großen der Krone herangeeilt und drängen zum Krieg. Vor ihm kniet im Bischofsgewand ein stummer Würdenträger: der Tod. Auf einem Kissen bietet er ihm den Degen dar und die Fackel des Krieges. Soll er den Brand aufnehmen und ihn hinüberschleudern in die blühenden Gefilde drüben? Die Königin und der kleine Prinz warnen ihn. Aber meinen sie es gut mit ihrer Warnung? Meinen es die andern gut mit ihrem Drängen? Unschlüssig steht er noch da, ein verlassener Mann auf den Höhen der Menschheit.

Weiter der Denker. Alle Herrlichkeit und alles Geheime der Welt liegt vor ihm erschlossen, weites Land mit Strömen und Bergen, ragende Berge im Hermelin des Firns, hinanweisend zur mondhellen Nacht. Ein schlafendes Riesenweib lagert dicht vor ihm wie Brunhild vor Siegfried, wartend, daß er sie erwecke, ihm das letzte Geheime zu deuten. Er aber achtet nicht des Weibes und nicht der tausend Wunder der Natur. Eine spiegelnde Luftschicht hält sein Auge gebannt. Sie zeigt ihm das eigene Bild, das er mit seinen Blicken durchdringt, mit seinen Fingern betastet, im Wahn, hier aller

Rätsel Lösung vor sich zu haben. Ein eitles Selbstbeschauen, das ist der Reichtum der Erkenntnis, vor dem die Menge sich in Ehrfurcht beugt.

Kaum besser hat es das Schicksal gemeint mit dem Künstler. Er wandelt droben im Licht. Eine himmlisch schöne Gestalt, die Eingebung, geht ihm zur Seite. Sie weist ihm das Meer in seiner Pracht, die Unendlichkeit des Sonnenhimmels, führt ihn unter stolzen Bäumen dahin und durch prangende Wiesen. Er aber nimmt nichts gewahr. Ein Klagelaut traf an sein Ohr. Er wagt es nicht, sich umzublicken, denn er weiß, dann wird ihm, einem anderen Orpheus, die Lichtgestalt genommen sein. Und dennoch fühlt er, dort hinten klagt das heulende Menschenelend, ein gefesseltes Jammerwesen, verkommen, in Lumpen gehüllt. Es läßt ihn nicht von Herzen froh sein, soviel Schönheit auch um ihn her ist. Abgeblendet ist die Welt auch für ihn wie für den Herrscher und den Denker.

Von den Gipfeln der Menschheit geht es hinunter in die Niederungen, wo alle einzelnen sich verfilzen in der Masse und die Massen zusammengehalten werden durch Not und Tod und Krankheit. Das Massensiechtum eröffnet diesen wahren Todesreigen. Der Blick in eine Pestbaracke (Tafel 52). Ausgehöhlte oder aufgedunsene Leiber, verkrampfte Glieder, schreckweite Augen und halb schon Abgeschiedene. Eine barmherzige Schwester will den Unseligen Zuspruch und den Trost des Kreuzes bringen. Ein schlimmer Zufall läßt sie nicht dazu kommen. Der Herbstwind hat die Fenster aufgerissen und jagt durch die wirbelnden Vorhänge vier Raben in den Saal. Zwei von den Unglücksboten haben sich schon niedergelassen am Bettrand eines Kranken. Die beiden anderen flattern noch krächzend oben an der Decke und suchen sich ihr Opfer aus. Eine Panik fährt in die kranken Leiber. Die Schwester will dem Unheil wehren und schwingt ihr Kruzifix, die Raben zu verscheuchen. Doch sie kann dem Grauen nicht Einhalt tun und wird selbst hineingezogen werden in das große Sterben, das die Menschenseelen durcheinanderwirbelt wie dürres Laub.

Der zweite Würgeengel der Massen ist der Krieg. Schwer wie ein Gebirge liegt der Kriegsgott da. Flammen umlodern und umzischen ihn. Es ist, als ob er sich in ihnen badete. Mit Behagen sieht er über den Fluß mit der zerschossenen Brücke hinüber auf jenen

anderen Strom von Menschen, der seine schweren Fluten zu uns herwälzt. Im Laufe bildet sich ein Strudel. Ein Geschoß ist in die Menge eingeschlagen. Ein Pferd bäumt sich hoch (wir sahen es schon einmal), zerfetzte Leiber wirbeln durcheinander. Doch so unaufhaltsam ist die treibende Kraft des Menschenstroms, daß der Strudel ihn nicht stören kann. Vorüber geht es an den Mauerruinen, wo allerlei Menschenstrandgut des Krieges angeschwemmt ist, unbekümmert um das Elend dort und unbekümmert auch um die vertierte Roheit auf so manchem Gesicht in den eigenen Scharen. Alles geht unter in der Masse, ertrinkt in ihr und versinkt. Einer nur ist da, den es nicht fortschwemmt, sondern trägt: Napoleon an der Spitze seines Stabes. In ihm scheint der Kriegsgott selber Mensch geworden.

Die dritte Macht des Todes gegen das Menschengewimmel ist das Elend (Tafel 53). Seit je hat es am stärksten dann in den Massen geheert, wenn der Reichtum seine stolzesten Werke türmte. Von den Pyramiden Ägyptens bis zu den Prunkpalästen der Louis ist nichts Übergewaltiges geschaffen worden, das nicht die Menschen zu zahllosen Tausenden verelendet, zum Herdenvieh entwürdigt hätte. Noch in der Gegenwart gehören sie beide zusammen, der tollgewordene Reichtum und das Massenelend der „Slums". Ein solches Massenelend aus neronischer Zeit schildert das Blatt. Der Zwingherrnlaune hat es gefallen, einen neuen Kaiserpalast zu errichten. In entlegenen Steinbrüchen haben Scharen von Sklaven an Arbeitskraft hergeben müssen, was in ihnen steckte, die Steine aus den Flanken der Erde zu reißen. Andere, ausgesuchte Arbeitstiere, hatten den Blöcken die verlangte künstlerische Form zu geben. Nun muß wieder gewöhnliches Gesindel heran, um auf den plumpen Karren Bauteil um Bauteil an Ort und Stelle zu schaffen. Dieser Teil der Arbeit ist es, bei dem wir sie in ihrem Elend sehen. Ein unheimlicher Gegensatz, das herrliche Akanthuskapitäl mit dem Kaiserbildnis thronend über einer Zuglast Sklaven. Der Fronvogt läßt sie einen Augenblick verschnaufen. Eine Magd, die mit dem Speisekessel zur Seite ging, löffelt jedem sein Teil Futter zu, auf daß sie beim neuen Antrieb nicht versagen. Breitbeinig steht der Fronvogt da und knüpft in seine Ledergeißel frische Knoten. Drohend wendet er das Haupt zu einem Arbeitstier im zweiten Glied, das mit seinem Nachbar Streit bekam. Im ersten Joch ein stumpfer Alter, der schon abgegessen hat, eine

junge Mutter, die ihr Kind säugt, ein stämmiger Bursche, der ihr zuschaut. So geht es weiter, Glied um Glied, das Elend in jederlei Form. Auch das ekelste Geschmeiß fehlt nicht, der Händler hebräischen Gepräges, der seinen Vorteil sieht, wo Reichtum und Elend die Menschen auseinanderspalten.

* * *

Bis dahin beherrschen ausschließlich düstere Gedanken Klingers große Todesfolge. Wie die losgelassenen apokalyptischen Reiter sausen Pestilenz und Krieg und Elend in die Massen. Auf den Gipfeln der Menschheit fürchten sie nicht den Tod. Sie gehen ihm aufrecht entgegen wie der Dürersche Reiter, aber er bleibt eine finstere Macht, ein schweres „Und doch" gegen die Herrlichkeit der Welt. Nun aber kommt die Wende. Die Gegensätze zwischen Tod und Leben sind in ein anderes Licht gerückt. Alles Geborene muß sterben, auf jeden Tag folgt eine tiefe Nacht. Doch jeder Nacht folgt auch ein Tag voll Sonne, und aus dem Staub, in den das Leben niedersank, keimt neues Leben in den jungen Tag hinein. Auch das ist ein „Und doch", aber eines von heller, freundlicher Art und nicht weniger wahr als jenes andere. An uns ist es gelegen, ob wir der sinkenden Nacht Gefolgschaft leisten oder dem wiedererstehenden Tag.

Das einleitende Blatt der ersten Reihe wies uns einen Menschen auf dem Weg zum Abgrund. Hell war es um ihn her, vor ihm das Schattenreich. Derselbe Mensch in einer anderen Umwelt kehrt nun wieder. Dunkel umfängt ihn, kriechendes Gewürm am Boden, frostige Schauer in der Luft. Ihn kann es nicht schrecken. Gen Sonnenaufgang richtet er den Blick. Dort, weiß er, muß das Leben kommen wie eine verbündete Macht, die einem schwer belagerten Heer Entsatz bringt und die Feinde in die Flucht schlägt. Und das Leben kommt. In breiter Front läßt die Sonne ihre Strahlen ausschwärmen, vor sich her jagt sie das fliehende Gewölk und weckt das Erdreich zu neuem Leben. Der Jüngling reckt sich, mit den Armen langt er empor, als wollte er die Sonne schneller heben. Schon fühlt er auf der Brust das Morgenlicht, und er stellt sich auf die Zehen, den ganzen Körper einzutauchen in das warme Bad des Lebens.

In drei Blättern wird dieses bejahende „Und doch" nun abgewandelt.

„Versuchung". Johann der Täufer in der Wüste. Sein Weg hat ihn in eine Oase geführt, wo Hyacinthen ihren Duft ausströmen. Dort macht die Versuchung sich an ihn heran in der Gestalt eines blühenden Weibes. Sie hält ihm eine blitzende Krone verführerisch entgegen, nestelt an ihrem Gewand und hat die Knie schon gebeugt: auf dem Hyacinthenfelde soll er das Lager mit ihr teilen. Doch seine Gestalt bleibt straff, und durch seine harte Miene spielt Spott und Verachtung. Wie ein Herr seinem Hund weist, hinter ihm zu bleiben, streckt er die Hand gebieterisch aus. Er weiß, daß im Weibe seinem Werk Gefahr droht, sein Werk aber soll leben, mag er selbst darüber auch zugrunde gehen. „Du sollst anbeten Gott deinen Herrn und ihm allein dienen!"

„Tote Mutter" (Tafel 54 und 55). In einem steinernen Sarkophag hat man sie aufgebahrt, unter einem säulengetragenen Marmorbogen, der den Blick freigibt auf einen Zypressenhain. Die Zypresse ist der Baum des Todes, und dessen stumme Majestät liegt feierlich über dem Waldesdüster. Doch da ist noch ein anderer Baum, ein zierlich junges Gewächs, das licht und sonnig ausschaut. Es ist das rechte Sinnbild für das jugendliche Leben, den Säugling, der auf der Brust der toten Mutter sitzt und mit den Fingerchen am Leichengewande spielt, im großen Auge die erstaunte Siegfriedfrage: „Müssen die Menschenmütter an ihren Kindern sterben?" Der Tod ist hier nichts Hoffnungsloses. „Der einzelne stirbt, das Geschlecht aber lebt." Im Schatten der Zypressen windet sich dort ein Bächlein dem Meere zu. So ist das Leben der Mutter verronnen, so ist es aufgegangen in der Art — es ist nicht tot.

„Zeit und Ruhm". Unerbittlich ist der Schritt der Zeit, dröhnend stampft er alles nieder, was gewesen; Menschen, Gedanken selbst, die eine Ewigkeit zu halten schienen. So schreitet sie dahin, langsam wuchtigen Ganges, die Brust gepanzert, das Meduſenhaupt wimmelnd von Schlangen. Was gilt ihr die Qual des geflügelten Wesens mit der Drommete des Ruhms! Es ist gefallen, und „was fällt, das soll man auch noch stoßen". Der Boden wird sich über ihm schließen, doch aus dem Boden werden neue Haine wachsen, und in den Hainen werden neue Marmorwerke stehen. Keinen Blick hat die schreitende Zeit für das, was unter ihr liegt. Ihr Auge ist gradaus gerichtet, dem Werdenden entgegen. „Die Tat stirbt, vergeht — die Natur lebt."

In einem vollen, breiten Akkord klingt die Todesfolge aus. „An die Schönheit" (Tafel 56). Nicht in Sturm und Feuer naht uns der Herrgott: erst in der Stille der Natur wird seine Rede offenbar. Wieder einmal hat er zu einem Menschenkind gesprochen, und wieder einmal traf sein Wort ein Wesen, das seiner nicht dachte. Der Mann dort, der seine Kleider von sich legte, um an den Strand zu gehen zum Bad, war alltäglichen Sinnes. Einen Augenblick stand er und sah hinüber aufs Meer, da vernahm er die Stimme des ewigen Seins. Aus dem leisen Rauschen der Wellen, dem Geflüster der Bäume, den treibenden Wölkchen sprach es zu ihm, so ergreifend, daß er in die Knie sank.

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Der Schall pflanzt seinen Namen fort;
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere,
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!

Im Geiste rufen wir uns jenes Bild zurück, mit der der Todesfolge erster Teil anhub. Auch dort sprach die Stimme des Meeres auf einen Menschen ein, aber es war das Meer der Nacht, und seine Rede war das grausame „Und doch" des Todes. Hier ist es Tag, und das sieghafte „Und doch" des Lebens wird einem Menschen kundgetan.

5.

Die ersten Entwürfe zur großen Todesfolge reichen zurück bis ins Jahr 1873, die letzten Neufassungen für verworfene Platten wurden 1910 ausgeführt. Auf über dreißig Jahre also verteilt sich das Werk. Das hätte seine Einheitlichkeit nicht stören können, wenn sein Inhalt Klinger geistig bis zum Schluß entsprochen hätte. Auch Goethes Faust erstreckt sich über Jahrzehnte; es hat ihm nichts geschadet, da Faust und Goethe durch all die Zeit zueinander gehörten. Auch bei Klinger deckte sich beides bis in seine römischen Jahre. Vom Todesgrauen war er zum Todestrotz, zur Todesüberwindung gelangt. Als er dann aber mehr und mehr hineinwuchs in die Aufgaben der Malerei und Plastik, wie er sie verstand, wurde er von einer so vollendeten Gleichgültigkeit gegen alle Todesgedanken, daß das erzwungene Verweilen in diesem seine Frühzeit beherrschenden Gegenstand dem Werk als Ganzem vieles von dem nehmen mußte, was ihm in der ersten Eingebung wohl zugedacht war.

Unermüdlich hat Klinger an der großen Folge gearbeitet, hat einzelne Plattenteile neubehandelt, hat ganze Blätter ausgeschieden und durch neue ersetzt. Nicht immer war es eine Verbesserung. Da sind die beiden Fassungen des „Und doch", mit dem die letzten vier Blätter eingeleitet werden. Die erste ist Radierung und Aquatinta, die zweite auch Stich. Will man nur einen schönen Körper bewundern oder eine meisterhafte Luft- und Lichtbehandlung, so wird man ohne Zweifel der zweiten Fassung recht geben gegen die erste. Im Dienste des leitenden Gedankens aber und der leitenden Stimmung übt jenes Blatt ganz sicher eine stärkere Wirkung aus. Zwischen Licht und Finsternis ist noch ein wirklicher Kampf, und die beschwörende Haltung des Menschen ist von einer Überzeugungskraft, daß man die Sinnesart einer halb noch schamanistischen Zeit unmittelbar erlebt. Beim vollen Morgenlicht, das Klinger später gab, hat man im Hinblick auf das erste Blatt die Empfindung, daß sein Jüngling, nüchtern gesprochen, zu spät aufgestanden sei. Handlung und Ort der Handlung wollen sich nicht mehr durchdringen.

Weiter liegen zwei noch stärker voneinander abweichende Darstellungen vor für das „Elend". Die zweite (Radierung und Stich) geht mehr ins einzelne. Der Riemenknüpfer und das Kapitäl sind zwei Meisterleistungen, die dem noch nicht durch die Schule Roms gegangenen Klinger so schwerlich geglückt wären. Dafür hat das frühere Blatt (Radierung und Aquatinta) eine Geschlossenheit der Anschauung, ein Ineinandergehen von Natur und Handlung, die an Rembrandt erinnern (Tafel 57). Es sind weniger Fronsklaven da, und deren Mienen sagen nicht so viel. Aber wie sie die Arbeit der Tiere teilen und das kleine Mädchen neben dem Gespann gleich einem kümmerlichen Fohlen bei der Mutter steht, fügt sich doch wieder die frühere Fassung unvergleichlich besser grade in eine Todesfolge.

Bei der ersten Gruppe, „Gipfelpunkte der Menschheit", wurden alle drei Blätter durch neue ersetzt. Und hier ist freilich, mindestens beim „Künstler" und beim „Philosophen", das Spätere auch das Bessere. Das Künstlerblatt war ursprünglich die etwas verworrene Darstellung, wie einem Schaffenden inmitten einer musikalischen Abendunterhaltung bei einem Klaviervortrag, einem vierhändigen gar, plötzlich das Gesicht des leidenden Prometheus aufsteigt (bezeichnenderweise geht Klinger hier, ebenso wie bei „Herrscher", „Elend"

und „Pest", von dem bedrückenden Breit- in ein stolzes Hochformat über). Der „Philosoph" war in der ersten Fassung kaum mehr als eine Satire. Klinger beging die kleine Verwechslung, einen Professor der Philosophie für einen Philosophen zu halten. Ein im wörtlichen Sinn verstiegener Gelehrter angelt, an einer Bergspitze hangend, nach seiner Brille, eine rätselhafte Inschrift zu entziffern, die dem Firnschnee eingeschrieben ist. Die nachträglich eingesetzten Blätter stehen künstlerisch und geistig doch auf einer ganz anderen Höhe. Der Einwand allerdings, daß sie grade in einer Todesfolge nicht recht an ihrem Platze stehen, ist schwer zu widerlegen.

Zusammenfassend ließe sich sagen, daß alle nachherigen Überarbeitungen einem ursprünglichen Requiemtext eine Hallelujavertonung gegeben haben. Das bringt in einzelne Stücke, von denen „Versuchung" und „Zeit und Ruhm" noch besonders zu nennen sind, einen inneren Widerstreit, über den schwer wegzukommen ist, wenn man Klinger in seinem Griffelwerk auf Gedankenkunst festlegen will. Aber hat man ein Recht, den reifen Klinger überall verantwortlich zu machen für den jugendlichen? Und wenn die Todesfolge nichts anderes enthielte als die beiden Blätter „Tod der Mutter" und „An die Schönheit", so wäre es schon ein Werk, das zu den vornehmsten gehört, die je von einem Großen der Kunst geschaffen wurden.

7. Rom.

1.

Die Jahre 1888 bis 1893 lebte Klinger in Rom. Italienische Jahre im Leben eines deutschen Künstlers sind nichts Ungewöhnliches. Seit Albrecht Dürer hatten die Fahrten gen Süd nicht aufgehört. Es ist, als ob in diesen Zügen, unternommen von einzelnen, und von ihnen meist auf kürzere Zeit, jene planetare Bewegung sich vergeistigte, die einst die nordische Rasse zu ganzen Völkern über die Alpen gelockt hatte. Ein Märchenland, die Heimat der Sonne wähnten die Scharen der nordischen Völkerwanderungen dort unten zu finden (es gibt sehr viele Völkerwanderungen bis tief in die Steinzeit hinein). Auch diese Romantik hat sich gehalten bis in die letzten Ausläufer der Künstler- und Gelehrtenfahrten. Das deutsche Schrifttum hat dafür Bekenntnisse in unendlicher Fülle. Um nur eines herauszugreifen: „Nach Rom müssen Sie gehen, um etwas zu werden!" sagt der Jenenser Altertumsforscher Göttling zu Eckermann: „Das ist eine Stadt! Das ist ein Leben! Das ist eine Welt! Alles, was in unserer Natur Kleines ist, kann in Deutschland nicht herausgebracht werden; aber sobald wir in Rom eintreten, geht eine Umwandlung mit uns vor, und wir fühlen uns groß wie die Umgebung." Und Goethe, als er davon hört, fügt hinzu: „Ich kann es dem Guten nicht verargen, daß er von Italien mit solcher Begeisterung redet; weiß ich doch, wie mir selbst zu Mute gewesen ist! Ja, ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei." Das war auch die Empfindung Winckelmanns gewesen und vor ihm die der Humanisten. Italien war für sie die alte Welt, und je tiefer die Sonne des Gewesenen sich niedersenkte über die Erinnerungen der Vergangenheit, um so weiter und befreiender erschienen sie ihnen. Es ist ja eine

häufige Beobachtung, daß erst ein Ruine gewordenes Bauwerk uns die ganze Größe seiner ursprünglichen Anlage enthüllt.

Unter den Künstlern, die in jüngster Zeit in Italien Entfesselung gesucht hatten von der heimischen Enge, waren die größten Böcklin und Feuerbach und neben ihnen Marées. Die beschränkten Verhältnisse des noch nicht geeinigten Deutschlands hatten ihnen daheim das Atmen und das Schaffen schwer gemacht. Nun war Deutschland vom Fels zum Meer eine Einheit geworden, es hatte auch die Kinderkrankheit der Gründerjahre glücklich hinter sich, und seinen erlauchten Geistern schien die Bahn nun endlich freigegeben. Aber eine neue Gefahr zog herauf für die Malerei und hier für die besten unter ihren Meistern: die französische Ungefährmalerei begann ihren Siegeslauf. Die alte Erfahrung bewährte sich aufs neue, daß ein besiegtes Volk an seinem Sieger Vergeltung übt, indem es die Waffen des Geistes ansetzt. Klinger konnte wieder einmal sagen, daß die Leute um ihn her alle etwas anderes wollten als er selbst, und es war nur ein gesunder Selbsterhaltungstrieb, wenn er, ein politischer Flüchtling der Kunst, dem allen entrann, um in der Fremde in Fühlung zu bleiben mit seinem eigensten Wesen.

Dazu kam etwas anderes. Eine neue Leidenschaft hatte Klinger erfaßt: die Bildnerei. In dieser Kunst erst, das wurde mehr und mehr seine Überzeugung, konnte dem menschlichen Körper, dem „A und O jeden Stils", restlos gegeben werden, was sein war. Die eigentlichen Weihen aber grade für diese Kunst schien nur Italien verleihen zu können.

Der Wille zur Bildnerei wurde in Klinger genau in dem Augenblick rege wie sein Wille zur Bejahung des Lebens, zur Überwindung des Düsteren. Sein erster Versuch, eine Weihnachtsüberraschung für die Eltern, fällt in den Winter 1883, als er sich eben zur Reise nach Paris anschickte. Es ist eine Schillerbüste. In Paris selbst entwirft er dann die Skizzen zu zweien seiner Hauptwerke, dem Beethoven und der Salome. Im Bewußtsein, daß er handwerklich noch nicht gerüstet ist, läßt er sie einstweilen Skizze bleiben. Nach seiner Rückkehr wagt er die ersten Taten in der Umrahmung des Parisurteils. Bis auf den Halbakt des Titanen sind es nur Köpfe und nur Reliefs, die er knetet oder schnitzt. Es ist noch viel Zufälliges, rein Persönliches, ja Dekoratives in ihrer Behandlung; Dinge, über die er hin-

aus wollte. Was aber bot ihm Berlin auf solchem Wege! Er sah die Bildnerei hier bei der Darstellung des Nackten überwuchert von Nebenwerk und Zierat. „Allegorien, Kostüme und Fahnen, Helme und Waffen, die so lächerlich anspruchsvolle und doch leere historische und archäologische Treue, an die wir bis zur Naivität glauben, überschwemmen jede gesunde Darstellung von dem, was doch den Kernpunkt aller Darstellung ausmacht: den Menschen."

Vor eine dreifache Bedingung sah Klinger sich gestellt. Das erste und zweite war ein hingebendes Studium der Natur, verbunden mit einem solchen der alten Meister. Unter den lebenden Deutschen fand er nur einen, der beides nahezu vollendet beherrschte: Adolf Hildebrand. Man sprach viel von ihm, seit er 1884 bei Gurlitt eine Sammelausstellung gehabt hatte, aber in der Heimatstadt des Begas blieb er geistig doch ein Fremder. Klinger trat begeistert für ihn ein. „Die ruhige, durch keinen äußeren Einfluß aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz", die Hildebrand als sein Bekenntnis aussprach, war ja auch Klingers Ziel, seitdem seine ganze Kunst ein einziges Gebet an die Schönheit geworden war. In Rom hatte Hildebrand das erreicht, hier hatte er das Studium der Alten und das des Menschenkörpers vereinen können und war so zu einem sicheren und ursprünglichen Stil gelangt.

Die dritte Bedingung war rein handwerklicher Art: nirgends konnte man sich besser über die Mache der Steinbildnerei unterrichten als in dem Land, das die besten Steinmetzen in alle Welt ausschwärmen ließ. Sehr zu ihrem Unheil benutzten die deutschen Künstler diese Leute, denen der Geist des Marmors in den Fingerspitzen saß, nur als untergeordnete Kräfte, die in stummem Gehorsam auszuführen hatten, was sie ihnen in ihren Tonmodellen aufgaben. Jeder Stoff hat sozusagen sein eigenes Zeremoniell, seine eigene Etikette, die niemand ungestraft verletzt. Vom Marmor betont Artur Volkmann mit Recht, daß er dem „Bildner Beschränkungen auferlegt und ihn dadurch zu ungeahnter Klarheit führt. Wer ein gesundes Empfinden hat, wird es dann nicht mehr bedauern, daß der Marmor sich nicht für alle Darstellungen eignet, sondern wird z. B. dünne, aus der Masse herausragende Formen, die leicht abzubrechen sind, auch als unästhetisch empfinden. Er wird ebenso daraus lernen, selbst bei Bronzedarstellungen sich zu konzentrieren. Obwohl hier Silhouette,

eine gewisse Durchsichtigkeit, freistehende Extremitäten im Gegensatz zum Marmor erfreulich wirken können, läuft man doch mehr Gefahr, in Willkür auszuarten". — Als ein unbefangener Außenseiter, der frisch an die Dinge herantritt, hatte Klinger Blick für diese Wahrheit, und grade das mochte für seinen Entschluß einer längeren Italienfahrt letzten Endes bestimmend sein.

Ohne Überstürzung, bedachtsam fast hatte sich in Klinger die Wandlung zum Maler vollzogen. Der Übergang vollends zur Bildnerei erscheint beinahe wie ein schwerer Aufstieg. An die zehn Jahre brauchte er, bevor er sich mit reinen Werken dieser Kunst hinauswagte. Die vier römischen Jahre insbesondere waren dem Plastiker Klinger nur Jahre des Lernens. Er brach darum die Brücke zu seinem übrigen Schaffen nicht ab. In der Radierung und Malerei reiften neue Früchte heran. Eines der Werke, den zweiten Teil der Todesfolge, lernten wir kennen. Ihm schließt sich die stolzeste Schöpfung Klingerscher Griffelkunst an, die „Brahmsphantasie", und von den großen Gemälden die „Beweinung" und die „Kreuzigung Christi". Diese Arbeiten sind es, die der römischen Zeit Klingers das Gepräge geben.

2.

Es ist Sitte geworden, die Überfülle des rein Stofflichen bei Klinger zu betonen, die eine nie aussetzende Unruhe in sein Werk gebracht habe. Ungezügelt soll es von Laune zu Laune springen, bar jeder strengen Entwicklung. Das ist ein Urteil von der Oberfläche. Gehn wir in die Tiefe, so finden wir bei Klinger nur ganz wenige treibende Gewalten. Er ist einfach wie alle großen Naturen. Christen- und Griechentum sind das A und das O seines seelischen Lebens, die ewig gleiche natura naturans, die alle Fülle der natura naturata bändigt. Das ursprünglich Auseinanderstrebende hat er mehr und mehr zu einigen verstanden. In der Zeit seiner dämonischen Gesichte wurde er von einem zum andern „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen". Als ihn die Wirklichkeiten packten und mit ihnen das große Mitleiden, konnte er auf Augenblicke des Griechentums vergessen. Aber er kommt darauf zurück, und nun, da ihn in den Wundern der ewigen Stadt die volle Schönheit der Antike erfaßt, ist seine Frage umgekehrt: wie steht das Christentum dazu?

Sein erstes künstlerisches Bekenntnis ist die „Beweinung Christi".

Maria und Johannes am offenen Grabe. Der Körper des toten Christus liegt hingestreckt auf dem Marmordeckel des offenen Sarkophags. Maria hat noch einmal zum Abschied seine Rechte ergriffen. Ihre andere Hand hat Johannes tröstend aufgenommen. Ein kleines Gemäuer trennt die Gruppe von der Landschaft, die sich in einen niedrigen Hain mit Tannen und Zypressen verliert.

Der erste Eindruck beim Hintreten vor die Tafel (heute in der Dresdener Sammlung) ist der des Ungewohnten. Bei Darstellungen solcher Art pflegen wir uns unbewußt das dazugehörige Gotteshaus zu ergänzen (religiöse Bilder, die nicht solche Stimmungen wecken, sind bloße Geschichtsillustrationen). Da sind wir es dann gewohnt, warme, volle Töne zu sehen, die Erinnerungen wachrufen an das feierliche Halbdämmer einer Kirche mit künstlichem Licht oder bunten, der Helligkeit wehrenden Scheiben. Ein reiches Formenspiel, einerlei ob gotisch oder barock, ist um die Säulen her; am Altaraufbau, an allem Gerät läßt es die starre Zweckmäßigkeit der tragenden oder lastenden Glieder vergessen. Das setzt sich fort in der Formensprache auch der geweihten Bilder, die alles noch einmal in eins fassen. Und indem sie wie das Licht, so auch die Formen und Farben ihrer Umwelt aufnehmen, werden sie zu Allkunstwerken, die den ganzen Menschen seelisch hinnehmen können.

Ein Allkunstwerk in diesem Geiste ist auch Klingers „Beweinung", nur eines von anderer Art. „Klar und kalt", das stolze Hindenburgwort gilt auch ihm. Kühle, bläuliche Töne bestimmen die Farbenharmonie; auf dem Leib des Gestorbenen, im Gewand der Maria, in der morgenfrischen Luft, die alles umfängt und durch ihren Widerschein den Dingen ihren Farbencharakter gibt. Man könnte sagen, der bläuliche Ton des Verwesenden sei eben das Thema gewesen, das keine andere Durchführung duldete. Das aber ist falsch. Auch bei Böcklins „Pietà" ist solch ein Thema angeschlagen. Aber wie anders bei gleich folgerechter Behandlung ist es doch durchgeführt! Böcklins Bild würde hineinpassen in die düstere Pracht einer alten Kirche, das Klingersche nicht mehr. Es setzt viel Fensterfläche voraus mit ungetöntem Glas. Und nichts ist anmutiges Formenspiel im Gotteshaus selbst. Die schweren, gleichlaufenden Wagerechten des

Aufbaus antworten einer unsichtbaren Baukunst, die alles bloß Anmutige von sich weist und nur dem Erhabenen zustrebt.

In dieser Erhabenheit aber ist die unsichtbare Kirche, die sich zu unseren Häupten wölbt, von einer wunderbaren Schönheit der Verhältnisse. Welch ein Wohllaut der Linien in den beiden lebenden Gestalten! Wie edel, trotz seiner Entseeltheit, der Körper Christi! Hier zeigt sich Klingers Wille zur Schönheit, seine Bewunderung der großen Italiener und seine Bewunderung der Alten. Man muß diesen Christus vergleichen mit der Leiche unter dem „Tod als Heiland", die noch ganz holbeinisch schreckhaft empfunden und gegeben ist, um zu begreifen, welch ein Hohes Lied der Auferstehung und des Lebens auch dieses Totenbild darstellt.

Nun vollends das Letzte: der seelische Ausdruck. Es ist häufig vermerkt worden, ein Maler müsse Hände malen können, je oberflächlicher und gleichgültiger diese behandelt seien, um so nichtssagender sei auch die kennzeichnende Kraft des Malers. Läßt man den Maßstab gelten, so ist kein Wort des Rühmens für Klinger stark genug. Seine Hände reden, aber es ist in ihrer gehaltenen Sprache nichts von der aufdringlichen Geschwätzigkeit der Italiener. Maria verstrickt wie eine zärtlich Liebende ihre Finger mit denen des Heilands und drückt sie ans Herz. Johannes wiederum ist ganz hingebende Treue, wie er die Rechte Marias ergreift und sie leise und behutsam in seine biederen breiten Hände bettet. Es ist soviel Herzlichkeit, soviel kerndeutsche Art in diesen Händepaaren, sie sind von ergreifender Innigkeit, und keiner, der ihrer schlichten Rede je gelauscht hat, kann sie wieder vergessen.

Das Eigentliche aber spricht sich erst aus in der Beseeltheit der Köpfe. Bei Christus erinnert Kühn an das Wort aus Hebbels Tagebüchern: „Wenn man einen Toten sieht, so ist es einem oft, als wäre er die stille, ruhige, abgeschlossene Statue, die das Leben durch unausgesetzte Schläge ausgemeißelt." Maria gleicht einer Niobe, die in ihrem Schmerz verstummte. Niobe ist wie Psyche für die Antike nur eine Ahnung, die zu voller Wirklichkeit erst in der Luft des Christentums erwachen konnte. In der hellenischen Gestalt fühlen wir den Schmerz als etwas, das den Menschen auslöscht. Hier wirkt er als Läuterung. Diese gebrochene Mutter wird als eine Aufrechte wieder hinausgehen ins Leben, und sie wird zum Guten wenden, was das Schicksal ihr

Böses getan. Johannes wird sie begleiten, dieser Treueste der Treuen. Wir kennen sein Antlitz. Klinger hat ihm die Züge Beethovens gegeben; nicht des Titanen Beethoven, der alle Himmel stürmt, sondern den Meister des Largo, der Abgeklärtheit und ruhigen Vollendung. —

Seit Albrecht Dürer in Venedig seine Rosenkranztafel malte, hat er sich durch lange Jahre harter Arbeit abgemüht, die große Art des Südens mit nordischer Innigkeit und nordischem Ernst zu verklären. Es ist ihm nur unvollkommen gelungen in seiner „Krönung der Maria" und seinem „Allerheiligenbild". Die königliche Haltung und Gebärde widerspricht zu oft dem bauernderben Gesicht, dem schlichten Seelenausdruck. Erst gegen Ende seines Lebens, als er den van Eyck gesehen, der Ähnliches gewollt, und als der Geist der Lutherzeit in ihm erstarkt war, gelang ihm der große Wurf seiner vier Apostel. Dieses Werk in seiner „unglaublichen Großheit", wie Goethe es nennt, blieb einsam in der deutschen Kunst; trotz Grünewald und aller derer, die danach gekommen sind. Klinger darf sich rühmen, daß es ihm vergönnt war, hier die Überlieferung aufzunehmen. In Italien gelang ihm diese erst vollkommene Vereinigung klassischer Form und christlichen Geistes.

* * *

„Kreuzigung Christi" (Tafel 58). Die Richtstätte, von der man hinübersieht nach Jerusalem, der hochgebauten Stadt, ist ein geebneter Hügel, mit Steinen ausgelegt. Ihre Abgeschlossenheit von der Landschaft gibt der Szene die Feierlichkeit einer griechischen Tragödie. Die Schergen haben ihre Arbeit getan und gehen als überflüssig gleichgültig ihres Wegs. Christus steht rittlings, an Händen und Füßen angenagelt, auf dem Querholz, das man in das Verbrecherkreuz zu treiben pflegte. Zu den Seiten die Schächer. Vor einer beamteten Zeugenschaft, zu einem Teil Römer, zum anderen Juden, wurde das Urteil vollstreckt. Nun, da die Gerichtsknechte gehen können, hat man nichts weiter dagegen, daß auch die Anverwandten den Richtplatz betreten.

Langsamen Schrittes nähern sie sich; die Mutter, Johannes, Magdalena und die Salome der Evangelien. Magdalena kann beim Anblick des Grauenvollen die Haltung nicht länger wahren.

Die Hände ringend, sinkt sie ohnmächtig hintenüber. Johannes und Salome fangen sie auf. Der Jünger stumm und gefaßt, Salome mit einem fragenden Blick hinüber zur Mutter Maria. Die aber hat nicht acht des kleinen Leids der Magdalena. Stumm und grade blickt sie auf ihren Sohn. Sie ist eine alte, hagere Frau, ihre Augen sind trübe, ihre Züge welk, zahnlos der Mund. Aber es ist eine zähe Kraft in ihr. Keine Träne tritt auf ihre Wange, und über die fest zusammengepreßten Lippen kommt kein Laut. Sie wird es ertragen, auch das noch. Sie weiß, dicht hinter ihr lauern die tückische Judenschaft und hochmütige Gaffer aus dem fremden Herrenvolk. Keiner von ihnen soll sagen können, daß sie unwert gewesen sei ihres großen, stolzen Sohnes. —

Wieder stehen wir vor einem heimlichen Allkunstwerk, aber diesmal ist es, als ob es auch durchs Ohr zu uns spräche, und die geheimen Klänge sind ganz so gemessen streng, so frei von kleinlichem Schmuck in ihrer Größe wie das unsichtbare Gotteshaus. Wie Gestalt hinter Gestalt dort sich reiht, in gleicher Höhe die meisten, ist es ein eindringlich ernster Choral, der einen Akkord um den andern folgen läßt, in gleichem Zeitmaß sie alle, und jeder einzelne voll austönend. Schon früher einmal hat die bildende Kunst heilige Geschichte in ähnlicher Weise erzählt: in frühchristlicher Zeit. Noch gemessener und strenger ist sie damals gewesen, wie wir es außer ihren Bildern und Bildnereien auch an der starren Gebundenheit ihrer Bauwerke sehen, und wie wir es für die schier trostlose Eintönigkeit ihrer verklungenen Litaneien annehmen müssen. Ein Choral ist im Hinblick auf solche Monotonie eine reich gegliederte Kunstform, trotz der für uns schweren Gleichwertigkeit seiner Klänge. Jeder Akkord hat seine besondere Harmonie und damit seinen besonderen Gefühlswert, und die Akkorde schicken sich in einen Satz, dessen Teile einander stützen wie die Glieder eines schön gefügten Organismus.

Eine solche wohl abgewogene Gliederung ist auch in dem Klingerschen Werk, bei dem einem ersten flüchtigen Blick das allzu strenge Gleichmaß fremd anmutet. Es ist das altbekannte Mittel, eine Anlage auf breiter Basis ansetzen zu lassen und nach oben zu verjüngen. Nur ist der Kompositionskörper hier nicht gestellt, sondern gelagert. Die breite Grundfläche bildet die achtfigurige Gruppe der behördlich Zugelassenen an der linken Bildseite von der Griechin

(oder Römerin) bis zum Hohenpriester. In der Gruppe der Leidtragenden haben wir eine mittlere, schon engere Schicht, die nicht mehr so sehr in die Tiefe geht. Die Spitze hält Christus am Kreuz, in volles gleichmäßiges Licht gestellt. Haben wir in dieser Gesamtanlage erst den Bau des Chorals begriffen, dann fühlen wir die schwere Wucht des einzelnen nicht mehr als unerträglich. Alles Archaische wird aufgelockert, ein Bild von vertrauter Kunstform baut sich auf. Sehr lehrreich ist, wie in einer ersten Skizze zur Kreuzigung (Tafel 59) diese Gesamtanlage einer von links nach rechts sich absatzweise verjüngenden Dreiecksanlage noch schematischer durchgeführt scheint.

Nun die einzelnen Akkorde mit ihrem seelischen Gehalt, die Kennzeichnung der siebzehn nebeneinandergestellten Figuren des Bildes. Nicht eine ist darunter, die nicht ein voll ausgereifter statuarischer Gedanke wäre der Form nach und ein Meisterwerk des Ausdrucks in ihrem seelischen Leben. In der linken Gruppe — der gestalten- und ebenso der farbenreichsten — steht am vorderen Flügel ein antikisches Paar, bloße Zuschauer bei einem Hochgericht, die kaum Unterschiede machen können zwischen den Schächern und dem Wanderprediger aus Nazareth. Am anderen Ende in der Tiefe die pfeilergerade Gestalt eines Rabbi, in seiner Soutane anzuschauen wie ein Großinquisitor; auch er kühl bis ans Herz hinan, aber nicht unbeteiligt, und wohlbewußt des Unterschiedes, der den blonden Sünder von den anderen trennt. Zwischen ihnen einige Schriftgelehrte und ein Schreiber, damit beschäftigt, die Aufschrift für das Kreuz zu fertigen.

In der Gruppe der Leidtragenden ist die seelische Kraft aufs höchste gesteigert. Johannes trägt wieder die Züge Beethovens; nur noch versonnener, schweigsamer geht sein Blick ins Weite. Magdalena, für Klinger eine andere Psyche, ist eine holdselige Frauengestalt, doppelt rührend in ihrem hilflosen Schmerz. Eine vorbereitende Zeichnung für ihren Kopf ist eine der schönsten, die je aus Klingers Händen kam (Tafel 60). Die gewaltigste Erscheinung des Werkes bleibt die Mutter, trotz ihrer harten Bauernzüge doch wie die Göttin der Tragödie selbst. Es ist kein Gelegenheitseinfall von Klinger, Maria im Gegensatz zur Überlieferung als eine alte Frau zu schildern. Auch in seiner früheren Christusfolge hat er beim Abschied in die Wüste das Alter der Mutter betont. Auch da muß die Vielgeprüfte es erleben,

wie der letzte Blick des Scheidenden nicht ihr gilt, sondern der jungen Schönheit, die der Sohn verläßt; zum Leiden geboren, zum Dulden bestellt — die Älteste ihres Geschlechts.

Die Gestalt Christi, in der sich alles schließt, zeigt Klinger als einen noch Suchenden. Es wäre unrecht, das zu leugnen. Dürer ist es gelungen, einen Christus zu geben, an den wir fraglos glauben. Durch Leiden hat er sich hindurchgerungen zu seinem Heiland, der Held und Opfer ist zugleich. In seinem Olympwerk nähert Klinger sich Dürer, hier sucht er noch ein anderes, das ihm vor der Seele steht, wie er schon früher in seiner Christusfolge gesucht hatte (von Blatt zu Blatt erscheint da Jesus in neuer Gestalt). Das olympisch Schöne und Edle überwiegt noch beim Christus der Kreuzigung. Fast möchte man sagen, reiner als in ihm sei hier das Christliche verkörpert in Maria und Johannes. Ist auch dieser Christus wie der Dürers ein halbes Selbstbekenntnis? Die Bildnisähnlichkeit scheint dafür zu sprechen. Ist es der Fall, so wäre auch dieses Werk Klingers ein Zeugnis für das Seelenleben Klingers und sein heißes Bemühen jener Jahre, christliche Tiefe und antike Schönheit ineinanderzugießen.

3.

Wenn der Araber meint, der Geruch sei der Vater der Erinnerung, so kann der Deutsche von sich sagen, ihm käme die Erinnerung am mächtigsten im Klang. Sein Heimweh namentlich ist musikalisch gestimmt. „Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen . . . das Alphorn war's, das hat mir's angetan." Es ist seltsam, Stücke, die wir auswendig kennen, die uns scheinbar nicht das geringste mehr zu sagen haben, dringen mit Zaubergewalt auf uns ein, wenn wir uns ihrer in fremder Einsamkeit erinnern. Auch die Erinnerung an irgendein Gesicht kann uns ja plötzlich etwas ganz Neues aussagen über einen fernen, vielleicht längst toten Menschen, den wir jahrelang um uns hatten, und kannten ihn doch nicht. Aber stärker als durchs Auge spricht es zu uns durchs Ohr. Eine schlichte Wendung der Melodie, ein einfacher Akkord, das Elementare eines Stimmklangs breitet neues Licht aus über Gewesenes. Tage der Kindheit, einer frohen oder wehen Jugend steigen empor. Das Alphorn hat uns solches angetan.

Von Klingers tiefinnerst musikalischer Natur ist viel gesprochen worden. Kaum aber je davon, daß sich's am mächtigsten in ihm regte erst fern von der Heimat. Es ist ja nicht mehr als eine Andeutung, wenn er seine in Brüssel vollendeten „Rettungen ovidischer Opfer" dem Gedächtnis Robert Schumanns widmet. Klar und vernehmlich aber spricht es aus der Pariser Zeit. Der „Beethoven" ist damals entworfen worden, und, wie wir noch sehen werden, nicht nur so ungefähr. Musikalische Stimmungen haben ihm den Reichtum an Erfindungen zuströmen lassen, die wir in diesem einzigen Werk bewundern, im Geiste der Musik hat er die Kraft gefunden, den ersten Schritt zur großen Bildnerei zu wagen, und in einem fremden Lande war es, daß alles das geschah.

Noch vier kleine, wenig beachtete Gelegenheitsarbeiten sind damals geworden: Titelblätter für Liederhefte von Johannes Brahms, in Steindruck ausgeführt, für den Simrockschen Verlag; zu einem Schläfer unter einem Baum neigt sich die Todesgöttin, Arion auf der Meerfahrt, ein Getändel zwischen Faun und Nymphe, ein Mann im Harnisch, der ein Weib gegen allerlei Gefahren schützt. Die Sachen sind ungleich in der Ausführung, oft skizzenhaft, aber voller Erfindung und Stimmung. Am sichersten im Stil ist das Blatt zum Brahmswerk 96, Arion mit Delphinen die Wogen durchkreuzend, in der Ferne eine Insel mit einem Griechentempel, auf der prächtig verzierten Titelleiste der Beethovenadler der freien Phantasie. Es ist soviel rauschende Freiheit und dabei soviel Formensinn in dem Bild; wundervoll die Überschneidung des steilgereckten Armes des Arion. Auch zu diesem echten Klingerwerk hat die Musik die Anregung gegeben, und auch hier hat die Fremde das musikalische Empfinden des Deutschen vertieft.

Diese Liebe zu Brahms nun, zu der er sich schon früher bekannte durch die Widmung seines Amor-und-Psyche-Buchs, läßt ihn gleichfalls in Paris ein Werk in Angriff nehmen, das wir als die herrlichste Schöpfung seiner Griffelkunst bewundern: die in Rom, also wieder in der Fremde, zur Vollendung geführte „Brahmsphantasie". Im eigentlichsten Sinne ist diese aus dem Geiste der Musik geborene, von hehren Dichtergedanken getragene Folge ein Allkunstwerk zu nennen

* * *

Die Allgemeinheit hat es nicht ganz leicht gehabt, sich in Johannes Brahms zurechtzufinden. Er war keiner jener geistigen Cäsaren, die als herrische Eroberer kommen und in einem einzigen Siegeszug ein ganzes Land sich untertan machen. Leise, unmerkbar fast, wie eine stille Völkerwanderung breitete und breitet er sich aus. Sein Werk mußte Erinnerung werden, und je länger es das ist, um so eindringlicher wird es auch zu den Menschen sprechen. Am leichtesten hat man ihn noch verstanden in seinen Anfängen, als er sich im Bannkreis Robert Schumanns bewegte, der selbst mit Worten höchster Anerkennung auf ihn hinwies. Als er dann aber seine eigenen Wege ging, wurde die Zahl derer, die ihn nicht nur lobten, sondern auch verstanden, kleiner und kleiner. Hanslick mißbrauchte ihn zur Rolle eines Gegenpapstes gegen Richard Wagner, und für viele Tausende wurde damit der Name Brahms ein Trumpf gegen Bayreuth. Das Letzte war das bitterböse Wort Friedrich Nietzsches, der in seinem Unvermögen, zu Brahms Stellung zu finden, kurzerhand erklärte: „Er hat die Melancholie des Unvermögens". Brahms lebt so gut wie Wagner, und schon der Zahlenausweis der Verleger und Konzertveranstalter liefert den Beweis, daß er immer tiefer ins Volk eindringt.

Für Männer wie Brahms arbeitet die Zeit. Den damals Lebenden hat er ohne Zweifel „schwere" Musik geboten, und es bedarf vielleicht noch Jahrzehnte der Gewöhnung, ehe der Allgemeinheit das leicht und geläufig ist, was zu Anfang nur der eigentliche Kenner durchdringen konnte. Man hat bei den großen Werken als das schwerste Hindernis für die Auffassung die sogenannte durchbrochene Arbeit des Brahmsschen Orchesters namhaft gemacht; jene Zerlegung der Weise in kleine und kleinste Teile, die ein Tonzeug dem andern zuspielt. Aber diese durchbrochene Arbeit, von Beethoven eingeführt, von den Romantikern mannigfach verschnörkelt, konnte schon im 19. Jahrhundert keine ernsten Schwierigkeiten mehr bereiten. Nicht das Auseinanderpflanzen macht so viele Hörer vor Brahms ratlos, sondern grade umgekehrt das Gedrungene und Abgekürzte, das Auslassen. Er schiebt die Themen ineinander, verflicht die Akkorde zu einem wahren Labyrinthspiel für das Ohr. Wer sozusagen stenographisch hören kann, ist entzückt über dieses flimmernde Spiel mit seinen tausend Lichtern. Buchstabieren freilich oder langsam lesen läßt

sich so etwas sehr schwer, und darum wird die Zeit für Brahms noch immer eine Weile arbeiten müssen.

Auch in der Kunst des Auslassens, die er zur höchsten Höhe steigerte, ist Brahms nicht ohne Vorgänger. Die Romantiker haben sie aufgebracht, Schumann allen andern voran. Nicht immer ist die Romantik der großen Gefahr einer solchen Art entgangen, die leicht zu einer bloßen Ungefährkunst führt, einem Spielen mit halben Andeutungen, bei dem die große Form zerbröckelt und zerfällt. Davor blieb Brahms bewahrt durch sein nordisch klares Wesen, das bei aller Freude am Wohllaut nach einer klaren, gemessenen Form verlangte. Weit über Beethoven, ja über Bach hinaus, bis in die Zeit der Madrigalisten und der alten Kirchentöne ist Brahms den Meistern der reinen Form auf ihren Spuren nachgegangen. So viel hat er oft heimgebracht von seinen weiten Wanderungen, daß seine Werke bisweilen in einem schweren Galerieton gehalten scheinen. Auch das macht ihn nicht leicht zugänglich. Einen Romantiker hätte man verstanden, auch einen Klassizisten. Einen aber, der beides zu einer Einheit bringen wollte, konnte man ebensogut hüben wie drüben ablehnen wie annehmen. Brahms hat es erfahren müssen, und heute erst, da ein Präraphaelismus auch der Musik unseren Gehörkreis erweitert hat, fallen die letzten Schranken fort.

Für Klinger waren sie niemals vorhanden. Seinem entwickelten Musiksinn ist Brahms nie spröde gewesen. Insbesondere hatte er Verständnis für einen Künstler, der in archaischen Formen lebendige Gedanken aussprechen konnte, einen Klassikerkopf mit einem Romantikerherzen. So wurde es ihm möglich, sich so tief hineinzuversenken in die Art des wahlverwandten Tondichters, wie sein Opus XII das offenbar macht.

4.

Die Arbeit am Brahmswerk verteilt sich auf die Jahre 1885 bis 1894. Sie umfaßt 41 Nummern, von denen 19 selbständigen Charakters sind, während die andern 22 als bloße Randleisten nur Anmerkungen zur Musik geben sollen; nicht im Sinn eines erläuternden Textbildes, sondern etwa wie Menzel seine Kopf- und Schlußstücke zur „Geschichte Friedrichs des Großen" erfindet. Die Randleisten sind Steindrucke, häufig in zwei Tönen gehalten (nachträglich wurde

noch eine von den Radierungen, der „Turm" zum Lied „Alte Liebe" als Steindruck umgearbeitet, „weil auf der Rückseite des Blattes eine Radierung an derselben Papierstelle zu drucken war" (Singer). Bei den selbständigen Blättern bedient sich Klinger der verschiedensten Machen, von der einfachen Radierung mit Aquatinta (wie „Im Grase" und „Nacht") oder dem einfachen Stich („Aphrodite", „Schlimme Saat") bis zur Vereinigung von Stich, Radierung, Aquatinta und Schabkunst („Evokation", „Befreiter Prometheus"). Fachleute haben es Klinger zum Vorwurf gemacht, daß er der Wirkung halber so oft von der sogenannten Reinheit des Stiles abgewichen sei. Es genügt wohl, dieses Urteil zu erwähnen.

Bezeichnend ist, wenn wir bei der Zeitbestimmung ins Einzelne gehen, daß sämtliche Randleisten erst später in Leipzig ausgeführt wurden. Die Hauptstücke wurden schon in Paris vorbereitet. Das Werk als Ganzes stellt sich als eine eigene Schöpfung dar, zu der die Musik von Brahms nur die Anregung gab. So etwas wie eine Prachtausgabe einiger bekannter Notenhefte war nicht im geringsten beabsichtigt. Die tragende Folge der Titanen- und Prometheussage ist inhaltlich von Brahms völlig losgelöst. Die Musik war hier für Klinger nichts anderes als für Böcklin eine Landschaft, deren Stimmung er umdichtete in eine mythische Szene. Skulptur ist, was man nicht (nach einem Naturmodell) abgießen kann, sagt Stauffer-Bern. Was Stauffer hier Natur bedeutet, bedeutet dem Klinger des Opus XII das Brahmssche Kunstwerk.

Zwei Teile, durch je ein eigenes Bildvorwort eingeleitet, gliedern das Werk. Der erste Teil, zu fünf Brahmsliedern mit Klavierbegleitung, ist ein lockeres Gefüge. Der zweite Teil gilt ausschließlich dem Hölderlinschen Schicksalslied in der Brahmsschen Vertonung. Dieses selbst mit seinen vier Bildern und elf Randleisten ist eingelassen in die große Folge von Prometheus und den Titanen.

Wir beginnen mit dem Titelblatt „Akkorde". — Unter den verworfenen Platten der letzten Todesfolge befindet sich die schon einmal erwähnte Darstellung eines Künstlers, den beim Vortrag eines Musikstücks ein Gesicht überkommt. Während die andern Beifall klatschen und sich an die klavierspielenden jungen Damen herandrängen, sieht der Künstler die Erscheinung eines gefesselten, vom Adler zerhackten Prometheus in greller Klarheit vor sich. Das Bild ist ein merkwür-

diges Gemisch von Wahrheit und Spuk. Links eine gesellschaftliche Szene, laut und alltäglich, rechts eine spiritistische Geisterbeschwörung. Musikalischer Tee und „Seance" sind zweierlei Dinge, und es ist Klinger nicht gelungen, beides glaubhaft in eins zu wirken. Trotzdem würde eine Betrachtung, die sich weniger mit der Art der Klingerschen Arbeit als seines Arbeitens beschäftigte, grade auf dieses Blatt nicht verzichten können. Es ist ein wertvolles Selbstbekenntnis Klingers, wie ihn der Klang rauschender Akkorde (am Klavier wird vierhändig gespielt) in eine Art hypnotischer Dämmerung versetzen kann, jenem Zustand „zwischen Schlaf und Wachen" vergleichbar, der von jeher für ihn voll war voll drängender Gesichte.

Ein verwandtes Bekenntnis ist das Titelblatt „Akkorde" (Tafel 61); hier aber geht Tatsächliches und Jenseitiges so selbstverständlich zusammen wie in einem wirklichen Traum, wo sich auch die Elemente beider Welten so wunderlich zu einer Einheit schließen. Auf einer hölzernen Empore, wie man sie oft in Künstlerwerkstätten findet, sitzt ein Mann am Klavier; neben ihm eine weißgekleidete Frau, die acht hat, wann die Seite zu Ende gespielt sein wird. Ist sie wirklich nur zum Notenblattumwenden da? Ihre sich breitende Rechte scheint einem verhallenden Akkord zu folgen, die Linke aber weist in eine Wunderwelt, geschaffen vom Gedräng der ineinanderwogenden Klänge. Das ist nicht mehr eine kahle Künstlerwerkstatt, in der der Spieler dort sich fühlt. Hallende Meere hört er rauschen, jagende Winde treiben die Wolken und blähen die Segel eines einsamen Bootes, das durch die Meerflut einem Eiland der Glücklichen zustrebt. Ganz vorn aber, am diesseitigen Strand, taucht aus den Wassern eine Riesenharfe empor. Ein alter Nöck hält sie zwei Nixen zum Spielen dar, an ihrem Bug sitzt die ungeheure Maske eines Meergottes mit geöffnetem Mund. Nur ein einzelner Ton mag diesem Munde entströmen, aber wie ein voller Wogenklang übertönt er alles andere, der Grundbaß, der den ganzen Bau der Stimmen trägt.

* * *

Es kehrt die dunkle Schwalbe
Aus fernem Land zurück.
Die frommen Störche kehren
Und bringen neues Glück.

An diesem Frühlingsmorgen,
So trüb verhängt und warm,
Ist mir, als fänd ich wieder
Den alten Liebesharm.

Es ist, als ob mich leise
Wer auf die Schulter schlug,
Als ob ich säuseln hörte
Wie einer Taube Flug.

Es klopft an meine Türe
Und ist doch niemand draußen;
Ich atme Jasmindüfte
Und habe keinen Strauß.

Es ruft mir aus der Ferne,
Ein Auge sieht mich an;
Ein alter Traum erfaßt mich
Und führt mich seine Bahn.

So hat es Karl Candidus gedichtet und Johannes Brahms in ein schwermütiges G-Moll gebracht, „trüb verhängt und warm". Die gebrochenen Akkorde gleiten wehmütig still, fast müde dahin. Bei den ersten zwei Versen der dritten Strophe teilen sich die Wolken und eine freundlich helle Sonne liegt über dem Spiel. Die erwachende Erinnerung danach läßt die Wogen tiefer gehen, daß sie leidenschaftlich aufrauschen. Dann aber glättet sich's wieder, und zaghaft versonnen, wie es eingesetzt hat, verebbt es zum Schluß.

Musik und Dichtung ergänzen sich. Die Worte des Liedes haben etwas zeitlos Schwebendes. Gleitende Schwalben, ziehende Störche und einer Taube Flug, duftender Jasmin und eine ferne Stimme: das sind die Elemente auch für den Tondichter. Seine einheitlichen Harmonien bringen einen größeren Zug in die Verse, sie spannen sich wie weite Legatobogen über das einzelne hin; der Versuch aber einer Tonmalerei, die dem Traum mehr irdische Schwerkraft gäbe, wird nirgends gemacht.

Anders Klinger. Für ihn ist wie für Dürer „Sehen der alleredelst Sinn der Menschen", und so verörtlicht er Brahms und Candidus zugleich, indem er das Ganze auflöst in eine kleine Novelle (Tafel 62). Von einem jungen Künstler erzählt er, der von der Dachterasse neben seiner Werkstatt einen freien Blick hat auf die ewige Stadt mit ihren Kuppeln und Giebeln. Eben hat er auf dem Klavier

eine alte Weise gespielt, und da er ein Deutscher ist und in der Fremde dazu, sind ihm die Erinnerungen gar mächtig gekommen. Ein Kästchen mit vergilbten Liebesbriefen hat er hervorgeholt. Die breitet er vor sich aus, liest in ihnen und sinnt. Und neben ihm hockt der kleine Gott mit den Flügeln und sinnt gleichfalls über das Vergangene.

Lang, lang ist's her! Die alte Stimmung „Es war einmal" läßt ihn an das Rad der Zeiten denken, das einen Wiesenhang hinunterrollt wie ein Johannisrad beim Mittsommerfest. Es hat so seltsame Speichen, das Zeitenrad, und Masken sitzen am Rand, eine grämlich greisenhafte oben, eine satyrhafte unten. Und wie es dahinrollt, muß bald die wehe und bald die heitere Erinnerung bei ihm obenauf sein.

Leibhaft sieht er die Gegenden vor sich, in denen alles geschah. Im Hochgebirge war's, ein mächtiger Schornstein war da mit einem eisernen Gitter und einem Blitzableiter oben. Und dann war noch ein Turm da, steil über altes Gemäuer hinweg, von Schwalben umflogen. Dort ist er mit ihr hingegangen, und die Kastanien blühten, und sie hatte ein weißes Kleid an, und es war ein lichter Frühlingstag.

In zwei Randleisten faßt Klinger alles zusammen. An eine Palme gefesselt ringt dort ein Mann um seine Freiheit; vor einem anderen Palmenbaum steht in stiller Ergebenheit ein Weib, gesenkten Hauptes, die Arme über der Brust verschränkt. Adam und Eva. Klinger hat hier nichts „illustriert", aber vollendeter als in diesem Adam konnte die Stimmung des Brahmsschen Agitato nicht gegeben werden, ebenso wie in der Eva der stille Mollakkord, mit dem das Stück beginnt und mit dem es schließt.

* *
*

Hinter jenen dichten Wäldern
Weilst du, meine Süßgeliebte,
Weit, ach weit!
Berstet, ihr Felsen,
Ebnet euch, Täler,
Daß ich ersehe,
Daß ich erspähe
Meine ferne, süße Maid.

Das Rhapsodische der böhmischen Volksweise ließ eine gleichmäßig einfache Liedform nicht zu. Brahms sondert zunächst in einem langsamen Satz die ersten drei Verse ab. Das Helldunkel der Stim-

mung (auf einem schweren landschaftlichen Hintergrund das lichte Bild der Geliebten) kennzeichnet eine leise schaukelnde Begleitung, über die der Gesang in weiten Tonschritten sich leicht und frei ergeht. Die Modulation ist farbenreich, und das Umspringen in die gerade Taktart vermittelt bei den Worten „weit ach weit" sehr glücklich die Empfindung des breit Dahinwogenden. Dann setzt der eigentliche Hauptteil ein: eine wildbewegte Weise, bei der Gesang und Begleitung in leidenschaftlicher Gegenbewegung einander fliehen und suchen. Zum Schluß dann wieder eine große Beruhigung, die an den Anfang gemahnt.

Klingers Bilddichtung gibt als erstes die Erscheinung der Ferngeliebten: ein nacktes Weib, an einen Baum gelehnt. Zwischen Lilien steht sie da in schimmernder Sommernacht. Hinter ihr ein stiller Fluß, im Mondschein leuchtend, und die schwarze Masse eines nächtigen Waldes. In einer verworfenen Platte hatte Klinger den Hintergrund ganz hell gehalten und nur die Büste des Weibes im Schatten zweier Bäume gezeigt. Die unvergleichlich schönere neue Fassung gibt ein Crescendo des Lichts aus der tiefen Nacht nach dem Vordergrund zu und verleiht damit dem nackten Körper eine Leuchtkraft von strahlender Pracht.

Drei Leisten von nur geringer Abweichung untereinander begleiten die Liedseiten: in einem schweigenden Weiher spiegeln sich dicht aneinandergedrängte Bäume. Es sind die dichten Wälder des Liedes. Am Himmel ein paar schläfrige Sterne, auch sie im Wasser sich spiegelnd. Das Bandartige der Randleisten, die wie japanische Wandbilder die Fläche zieren, kommt hier zu besonders schöner Wirkung, und mit dem wiederholten Anschlagen der nämlichen Stimmung konnte Klinger das erreichen, was Brahms sich versagen mußte: einen ruhigen Kehrreim aufzustellen, der aus der Tschechenrhapsodie ein deutsches Volkslied macht.

Dem leidenschaftlichen Hauptteil sind zwei Stichradierungen gewidmet: die „Kalte Hand" und „Liebespaar im Gemach". Das erste Bild zeigt den einsamen Liebhaber in weiter Mondlandschaft. Der Schmerz überwältigt ihn. Er verkrampft die Hände im Geäst eines Baumes, um nicht niederzustürzen. Da saust durch die Lüfte eine weibliche Lichterscheinung mit wehendem Haar auf ihn zu. Sie spreizt die Rechte aus und drückt sie ihm tröstend ans Herz. Es ist

Erlkönigstimmung in diesem phantastischen Gesicht, das die ersten vier Takte des bewegten Teiles bildhaft macht.

Das letzte Bild spricht das von Brahms und vom böhmischen Lieddichter Ungesagte aus. Die voneinander Getrennten finden sich im nächtlichen Gemach. Nackt sitzt das jugendliche Weib am Rand ihres Lagers und mit dem ganzen Körper beugt sie sich über den Geliebten, der vor ihr auf dem Boden kauert und sich in sie hineinschmiegt. Stilles Mondlicht webt durch das mattenverhangene Fenster, wie denn dieses ganze Lied bei Klinger die süße Schwermut einer Mondnacht atmet.

* * *

Am Sonntagmorgen, zierlich angetan,
Wohl weiß ich, wo du da bist hingegangen,
Und manche Leute waren, die dich sahn,
Und kamen dann zu mir, dich zu verklagen.
Als sie mir's sagten, hab ich laut gelacht
Und in der Kammer dann geweint zur Nacht.
Als sie mir's sagten, fing ich an zu singen,
Um einsam dann die Hände wundzuringen.

Nur zwei Randleisten gibt Klinger dem Liede bei. In der ersten scheint er anderer Meinung als Brahms, der in seiner leichten, hüpfenden Begleitung an ein gefallsüchtiges, schnippiges Zerlinchen gedacht haben mag, was ja auch gut zum Geist des Heyseschen Liedes paßt. Klinger sieht eine weibliche Göttergestalt, die in lässiger Haltung auf ihrem Triumphwagen durch die Lüfte kutschiert. In musikalischer Übersetzung würde einem solchen Wesen sicher ein langliniges Legato angemessener sein. — Unter dem Wagen ein spitzohriger Faunskopf, das höhnische Antlitz des Verführers, der dem jungen Mann den Sonntag so schmerzhaft verdarb, und über den selbst nun die eitle Schöne gleichfalls dahinfährt, neuen Siegen entgegen.

Den Ausklang des Liedes gibt die zweite Randleiste. Ein Jüngling, in einem sumpfigen Gewässer versinkend, sucht einen letzten Halt an Blumen und überhängendem Gesträuch; Schmetterlinge und Libellen in den Lüften. Dieser Gegensatz einer totwunden Stimmung und darüber das leichte Spiel einer unbekümmerten Natur trifft ausgezeichnet das, was Brahms in Tönen sagt.

* * *

Feldeinsamkeit.

Ich ruhe still im hohen grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.
Die schönen weißen Wolken ziehn dahin
Durch's tiefe Blau, wie schöne stille Träume;
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
Und ziehe selig mit durch ewige Räume.

Kaum ein Lied von Brahms wird mehr gesungen als dieses, das ein schlichtes Gedicht von Hermann Allmers wundersam vertieft hat. In ruhigem Gleichmaß folgen die Akkorde wie tiefe Atemzüge, und das stille Pochen der Bässe geht neben ihnen her als ein gut geregelter sicherer Pulsschlag. Es ist eine unvergleichliche Eingebung, wie zwischen diese beiden ganz einfachen Motive das geheime Weben der Natur hineinverwirkt wird. Keine kleine Malerei, und doch ein vollendetes Naturbild. Wie dann der Baß langsam steigt und die Oberstimmen sich senken, daß das Weben der Natur und das Pochen des Menschenherzens nahe beieinanderkommen und sich gegenseitig durchdringen, das ergreift wie eine Offenbarung vom Einswerden des kleinen Ichs mit dem All. — Die zweite Strophe entspricht in Bau und Stimmenführung genau der ersten. Das Gebundene der Form kann Brahms nicht hindern, durch behutsame Ausweichungen jeder Feinheit des Wortes gerecht zu werden. Herrlich ist das Hinübergleiten in eine hellere Tonart bei den Worten von den schönen stillen Träumen, und weiter das Aussetzen des Pulsschlages bei dem Gedanken, „als ob ich längst gestorben bin".

Bei einem Lied wie diesem konnte Klinger nur entweder sehr ausführlich sein (und dann so selbständig wie im „Prometheus") oder ganz kurz. Er wählt das zweite. Eine Radierung und zwei steingedruckte Randleisten sind alles, was er zu sagen hat. Die Radierung geht über die Textworte „ich liege still im hohen grünen Gras". Als Ort der Handlung ist die Campagna genommen. Ein einsamer Spaziergänger, der sich warmgewandert hat, liegt ausruhend auf der blumenreichen Aue, Hut und Stock neben sich. Klinger greift das Motiv vom Spiel der Grillen nicht auf, und den treibenden Wolken gibt er keine Gestalt. Freiwillig tritt er hier ganz zurück hinter

Brahms, dem er für dies eine Mal als ein bloßer Illustrator dienen möchte.

Die Randleisten sind wieder selbständige Gedanken, doch nur wie in der Form zweier unverbindlicher Anmerkungen. Ein Pan, mit Fruchtgewinden behangen, auf dem Kopf einen Ährenkranz, über sich die Sonne, steht auf einer kleinen Weltkugel; zu seinen Füßen kauert ein winziger Mensch. Die zweite Randleiste sinnt nach über die beiden letzten Verse. Durch zeitlose Nacht schwebt wie ein verirrtes Staubkorn ein Liebespaar, Aug in Auge gesenkt, die Hände zärtlich verstrickt.

5.

Hölderlins Schicksalslied (Text Seite 74) ist eine einzig dumpfe Klage vom schlimmen Los der Menschenkinder, die so schlecht weggekommen sind im Hinblick auf jene da droben im Licht. Deren seliges Wandern und Wallen wird wohl gepriesen, nicht aber mit einer antikischen Freude daran, daß mindestens ihnen eine ewig unumwölkte Sonne leuchtet, sondern in einer wehleidigen Hiobstimmung. Es ist etwas Ungermanisches, Unterwertiges in diesem tatenlosen Entsagen und schwächlichen Dahindämmern, das keines Aufbegehrens fähig ist. Was kann es sein, was gleichwohl zwei unserer größten Künstler grade an dieses Schicksalslied heranzog?

Wir fragen zunächst an bei Johannes Brahms. Sein Werk ist vierteilig. Umrahmt wird es von einem Einleitungs- und einem Schlußteil, die äußerlich wohl in der Hauptsache übereinstimmen, doch aber in ihrem Wesen sehr verschieden sind. Dem verhangenen Es-Dur der Einleitung gegenüber erscheint das C-Dur des Schlusses wie hüllenlos (der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß beim Schlußteil die Dämpfung der Violinen fortfällt). Die pochenden Schicksals-Triolen des Anfangs haben im freien Schlußteil fast nichts mehr zu sagen. Vollere Akkorde umschweben die Weise wie lichtübergossenes Gewölk.

Zwischen Einleitung und Schluß das Chorwerk selbst in strenger Zweiteilung. Der langsame erste Satz geht über die zwei ersten Hölderlinstrophen, der andere behandelt in erweiterter Form die dritte. Im langsamen Teil liegt der große, edle Faltenwurf der Brahmsschen Melodik allenthalben über den Akkorden, die in gemessener Bewegung

dahinschreiten. Der Atem einer eindrucksvollen Dynamik belebt das Ganze, nie aber wird eine Steigerung bis zum letzten durchgeführt. Es fehlt in diesem Teil jedes Fortissimo, und dieses stete Ansichhalten legt gleich einem Schleier über die Harmonien einen leichten, durchsichtigen Nebel. Es fehlt nicht an strahlenden Akkorden, an harmonischen Wendungen von großer Leuchtkraft. Absichtlich aber wird das gedämpft. Selbst die herrlichste Stelle, über die Worte „wie die Finger der Künstlerin heilige Saiten" gesetzt (als Seitenthema in B-Dur gehalten, bei der erweiterten symphonischen Wiederholung später in Es-Dur), in einer schwellenden Weise zu einem Höhepunkt hinangeführt, darf ihre Schönheit nicht voll auskosten. Dieser ganze Teil, so reich an Wohllaut er ist, bleibt doch noch ganz Hölderlin und läßt uns nicht frei atmen.

Nun aber der zweite, lebhaft bewegte Teil, mit der dritten Strophe als Unterlage, die Schilderung menschlichen Elends. Mit seinen 276 schnellen Takten ist er den 74 langsamen des ersten Teils auch an Ausdehnung überlegen. In seinem wilden Dahinjagen durch alle Höhen und Tiefen schafft dieses Allegro endlich Entspannung. Allein die dynamische Zerklüftung vom düstersten ppp bis zum lodernsten ff ist von großartiger Wirkung. Hier wird Brahms auch malerisch, indem er Räumliches nachgestaltet. Wie werden die zerschellten Akkorde durch den aufgehobenen Rythmus hin- und hergeschleudert bei den Worten „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen"! Welch ein Gleiten und Fallen, und dann wieder ein Gestoßenwerden, wo es heißt „ins Ungewisse hinab"! Mit klagender Stimme spricht Hölderlin Worte aus wie „blindlings" oder „Jahre lang". Bei Brahms schlagen sie ein wie Blitz und Donner.

In zweimaligem Anprall bäumt es sich auf. Es unterliegt beim ersten Gang und sinkt „ins Ungewisse hinab". Wie ein dumpfes Stöhnen aus der Tiefe klingt die abgedämpfte Weise eines Mittelsatzes. Dann bricht das Vulkanische von neuem los, mit noch jäherer Wucht, und da es zum zweitenmal geworfen wird, grollt es noch aus der Tiefe wie eine abziehende Erdbebenwelle.

Was Brahms zum Schicksalslied hinzog? Der Hauptteil seines Werkes kann es uns sagen. Das ist kein demutvoller Hiob, der hier spricht: das ist stolzester Prometheusgeist, wie ihn uns Goethe fühlen ließ in aufbegehrendem Titanenzorn. Diese Gesinnung aber des

Prometheischen und des Titanenhaften, die ist es auch, die Klinger durch Brahms aus den Worten der Dichtung heraushören lernte, und sie allein hat ihn stark gemacht zur Schöpfung seines gewaltigsten Griffelkunstwerks.

* * *

Mit einem besonderen Titelblatt wird der zweite Teil der Brahmsphantasie als eine in sich geschlossene, selbständige Schöpfung betont. Es entspricht dem Titel der ersten Reihe (Tafel 63). Wieder ein Mann an einem Instrument, so ganz versunken in die klingenden Wogen, daß er sich entrückt meint in eine andere Welt. Wieder jenseits der Brüstung ein rauschendes Meer, und wieder das Lied der Meere mit seinen tausendfachen Stimmen verdichtet in einer Riesenharfe. Diesmal aber steht sie nicht verloren irgendwo in der weiten Traumwelt. Dicht neben sich sieht sie der Spieler hingestellt. Und er sieht das Wesen, das sie meistern wird: ein gewaltiges Weib tiefernsten Angesichts. Gewand und Maske hat es von sich geworfen und steht mit gebreiteten Armen da, bereit, das Spiel aufzunehmen, das der Mann im Staunen über die Erscheinung unterbrach. Was dann erklingen wird? Welche Töne dem geöffneten Mund des geheimnisvollen Kopfes am Bug der Harfe entströmen werden? Schon zieht es herauf drüben am Wetterhimmel, die wilde Jagd der stürmenden Titanen. Sie hetzen einander mit schlimmen Gebärden und wüstem Geschrei, recken die Fäuste, halten Steine und Felsen und Bogen bereit, ein drohender Sturmlauf gegen die olympische Bastille.

Wer einmal dieses wundervolle Blatt wirklich sah, der kann nicht mehr das Brahmswerk hören, ohne bei den ungestümen Läufen, mit denen das Allegro einsetzt, der Titanenjagd dieser „Evokation" sich zu erinnern, und der dreifache Posaunenruf, dröhnend wie das Gjallarhorn, der in das Tongedränge hineingellt, scheint ihm ausgestoßen von der bärtigen Maske vorn an der Harfe. Diese wundervolle Maske ist eine Offenbarung von Kunstwerk. Eine solche Beseeltheit und eine solche Stimmung geht über die Antike hinaus, und von den Neueren hat sie außer Klinger nur noch Böcklin geben können.

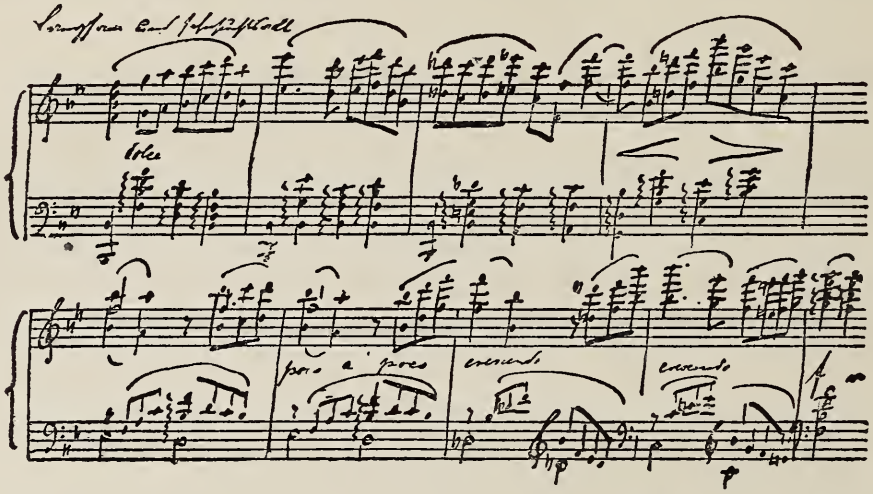
Die Angriffswelle der Titanen ist bis an den starken Deich gerollt, der sich nicht überrennen läßt: den Hang des Olympos (Tafel 64).

Dort staut sie sich, und es entbrennt der furchtbare Kampf zwischen den Gewalten unter der Feste und über der Feste. — Es ist staunenswert, mit wie geringen Mitteln Klinger hier gewaltigste Wirkung auslöst. Nur zwei Gottheiten sind auf der einen Seite, nur fünf Titanen auf der andern, und doch meint man die ganze Götterwelt beisammen zur Abwehr der unabsehbaren Massen aus der Tiefe. Himmel und Erde sind eben mit im Kampf. Von unten her feurige Rauchwolken, und die Felsen, von den sehnigen Gestalten vorwärtsgeschoben oder hochgehoben zum Schild, sind mit den Riesen gemeinsam im Anmarsch. Von oben her der unwiderstehliche Gegenstoß eines jähen Luftdrucks. Wir fühlen ihn im flatternden Götterhaar und in der Wucht, mit der er selbst den Adler des Zeus (rechts in der Ecke) herumwirft. Mit voller Kraft aber setzt er ein erst in der Front. Das Rauchgewölk drückt er zu Boden und schafft der Lichtwelt freie Bahn. Es ist eine mythenbildende Kraft in diesem Blatt, Geist des nämlichen Geistes, der im Völuspalied der Edda wirkt. —

Jahrtausende sind hingegangen. Zu Bergen und Felsen erstarrt liegen die Titanen unter den Wolken begraben, die dem Olymp den Anblick der Erde verhüllen. Nur selten teilt sich einmal die massige Decke, wo man dann hinuntersieht in den schwarzen Abgrund und das Brausen des Meeres vernimmt. An eine solche Stelle hat Pallas Athene den jungen Prometheus hingeführt, und niedersitzend erzählt sie ihm, wie alles ward. Atemlos lauscht der Titanide ihrem Wort. Sein Blick ist zur Tiefe gerichtet. Ein paar Vögel flattern dort ziellos umher. Ihr bißchen Leben in der trostlosen Öde macht die kahle Einsamkeit noch einsamer und kahler. Und der Entschluß des Auserwählten reift, die dort unten teilhaft werden zu lassen des Lichtes, das ihn selbst in ewiger Klarheit umfängt.

Der große Tag ist da, an dem Prometheus, Mann geworden, niederfährt durch einen Wolkenschacht, in der erhobenen Linken behutsam den Fackelbrand. Wie in ein Verließ kommt er hinein, wo die zu lebenslangem Kerker Verdammten gleich Höhlenwürmern sich verkriechen. Nun schleichen sie hervor aus ihren Winkeln und Klüften. Eine neue Hoffnung erhebt sie vom Boden. Die düstere Pforte wurde gesprengt, Prometheus schuf ihnen das Licht — schuf ihnen die Freiheit.

Was nun kommt, „Das Fest" (Tafel 65), die Verehrung der heiligen Flamme, der ein Altar aufgerichtet ward, das ist ein Werk, das Worte nicht umschreiben können, das vermag nur die Musik.



Wie diese Weise dahinwallt in verklärter Schönheit, so bewegt sich der Reigen der zur Doppelkette geschlossenen Männer und Weiber. Es ist nichts Dionysisches in ihrem Tanz, nichts jauchzend Frohlockendes; nichts von Schillers Lied an die Freude noch von Beethovens Siebenter. „Langsam und sehnsuchtsvoll", wie Brahms seine Weise der Künstlerin heiligen Saiten entgleiten läßt, zieht auch dieser Tanz seine großen und ruhigen Linien. Von ferne schimmert das freie Meer, und die Opferflamme leuchtet. Doch die leise Schwermut eines dichten Lorbeerhaines überschattet das Ganze. Wir haben in der Musik gewisse Vierklänge, in denen das Eigentümliche der Sehnsucht, eine Mischung wonniger Freude und verhaltener Wehmut tief zum Herzen spricht. Einem solchen Vierklang vergleichbar ist dieses Blatt.

Wieder bewundern wir Klingers Kunst, mit geringen Mitteln Großes zu wirken. Es sind viele Personen am Feste beteiligt. Achtzehn Köpfe zählt man im ganzen, aber nur sechs Gestalten, je drei von beiden Geschlechtern, treten nahe dem Vordergrund in voller Klarheit heraus. Wie sie ihren Reigen flechten, die schmiegsamen Körper durcheinanderwindend, das erinnert an eine ganz bestimmte Stelle bei Brahms. In der Wiederholung jenes Themas (sie ist von B- auf das wärmere Es-Dur hinübergeleitet) werden im fünften

bis siebenten Takt die ersten drei fugenartig hineinverwoben. Den Horn- und Flötenklang umrankt das zartere Gewinde der Geigenstimmen und gleichzeitig bringt das Pizzikato der Bratschen etwas Leichtes und Tänzelndes in die Getragenheit des Melos. Es steht nirgends gesagt, daß Klinger grade aus dieser Stelle die Fäden seiner Erfindung herausgesponnen habe, die Übereinstimmungen aber decken sich bis zur Vollkommenheit.

Eine Kleinigkeit im Beiwerk soll nicht übersehen werden. Die Männer tragen als Tanzschmuck ein Riemengehänge oder auch einen einfachen Ledergurt um die Lenden, dem hinten ein Pferdeschwanz eingefügt ist. Bei der Vorstellung eines Tanzes war es naheliegend, Satyre und Faunen den Frauen beizugesellen. Doch eine solche bocksbeinige Gesellschaft war zu hastig in ihrer Art für das, was Klinger sagen wollte. So ließ er es bewenden bei diesem Rückbleibsel von Schwanz und wählte dafür die edlere Form eines vollen Pferdeschweifes.

Abermals eine Hymne an die Schönheit sind die herrlich gestalteten Leiber. Dürer war der erste, dem es in seinem Adam- und Eva-Stich gelang, den Zauber nackten Menschenfleisches, den holden Gegensatz des Männer- und des Weiberkörpers mit beschränkten Griffelmitteln darzustellen. Klinger verträgt die Erinnerung an den größten deutschen Maler auch hier Er hat es sich nicht leicht gemacht. Jede einzelne Gestalt, ja selbst die Hände und ihr Gefaltetsein hat er in zahlreichen Entwürfen erst ausgeprobt (Tafel 66). Wie stark muß die Gesamtempfindung in ihm gewesen sein, daß trotzdem nichts Ausgeklügeltes und mühsam Zusammengerechnetes in das vollendete Werk hineinkam! —

An der allgemeinen Seligkeit, die sich von der stillen Opferflamme her ergießt über die festliche Gemeinde im Lorbeerhain, hat nur einer nicht teil: Prometheus. An erhöhter Stelle ragt er über die Köpfe der von ihm Befreiten, den Blick zum Himmel gerichtet. Ein leises Frösteln hat ihn gefaßt, daß er das Gewand hochstreift. Er kennt das Schicksal, das seiner harrt, und weiß, daß zum Leiden geboren ist, wer den Menschen Gutes tut.

Und das Schicksal erfüllt sich. Hermes und der Adler haben sich aufgemacht, den Frevler einzubringen. Aus Menschennähe haben sie ihn herausgelockt, haben ihn dann jählings gepackt und eilen nun

mit ihrem Opfer hoch durch die Lüfte dahin. Tief unten brandet ein kühles Meer an ein Gestade der Verlassenheit, ein dünnes Wäldchen friert in der weiten Öde und über den Schnee der fernen Berge zieht das Gewölk so schwer und drohend wie damals, als die Erde noch nicht Prometheus kannte. Vorüber saust der Zug mit dem Gefangenen wie ein pfeifender Wind, und Blatt um Blatt des Lorbeerkranzes, der die Stirn des Titaniden umwand, fällt nieder zur Erde wie welkes Herbstlaub.

Prometheus entschwand, und mit ihm die Freude. Das Himmelsgeschenk des Feuers zwar kann keine Gottheit mehr den Menschen nehmen, doch sie um ihre Freude zu bringen, dazu reicht ihre Macht wohl hin. Mögen die Rauchsäulen aus den kümmerlichen Hütten der Staubgeborenen hinansteigen in eine lichtgeklärte Luft: in Angst und Bangen sollen sie genießen, was der Vermessene aus Himmelshöhen ihnen zutrug (Tafel 67). Als lägen sie wieder in ihren finsteren Höhlen, scheu, demutvoll, sklavischen Sinnes vollziehen sie das Opfer, den Neid der Götter abzuwenden. Die Gottheit aber bleibt unnahbar. Von Wolken und lohenden Bränden umhüllt thront oben Zeus-Wotan, die Hand am Speer, zum Schemel den Felsen, an den Prometheus angeschmiedet ward.

* * *

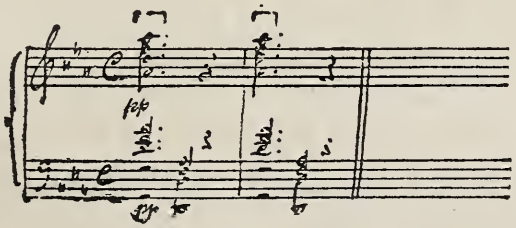
Das ist die Sage von Prometheus und den Titanen, wie Klinger sie in nordischem Geiste wiedererzählte. Brahmssche Musik hat ihm die Zunge gelöst, wie Brahms beredt wurde durch Hölderlins Lied und Hölderlin die Stimmung einer Zeit in Worten auffing. Selbständig war hier ein jeder, ein Kunstwerk besonderer Art gestaltete sich im Kopf des Dichters, des Musikers, des Malers. Keiner ist freier verfahren als Klinger, der hinabstieg in die Tiefen nordischen Empfindens und aus ihnen diese elementargewaltige Schöpfung emportrug, ein Prometheus vom anderen Ende des Wegs.

In dem Teil seines Werkes, der nun folgt, schließt er sich enger an das von Brahms Gegebene an. Mit vier Bildern und elf Randleisten geht er neben dem Tondichter her. Ein Vorspiel in Stichradierung, die Gesamtstimmung zusammenfassend, ist das einleitende Blatt „Homer". Der bestimmende Gegensatz olympischer Seligkeit und irdischen Leides wird verdichtet in einer mythischen Szene. Längst

ist die große Schlacht geschlagen und die Titanen sind abgestürzt ins Meer. Den Kadavern verendeter Walfische gleich sind ihre toten Leiber angeschwemmt an einen unwirtlichen Strand. Nur einer ist drunter, dem es nicht das Leben ganz genommen hat, den es nur lähmte und unfähig machte sich selbst zu helfen. Wie eine versandende Sphinx in der Wüste liegt er wehrlos verlassen und muß es dulden, daß es ihn langsam, furchtbar langsam bei lebendigem Leibe begräbt. Zu ihm ist Homer herangetreten, zur Seite den Hund (des Menschen einzig würdiger Umgang auch nach der Meinung Friedrichs und Schopenhauers). Auf das Titanenhaupt legt er die Lyra, faßt mit tröstender Rechten ihm an die Stirn und blickt in die Meeresweite. Droben gleiten indes auf luftigem Wolkenwagen, behaglich zurückgelehnt wie in weiche Polster, Zeus und Here dahin durch die blaue Unendlichkeit.

In vier Randleisten zum getragenen ersten Teil wird der Gegensatzgedanke weiter ausgesponnen. Die mittleren zeigen nackte Göttinnen in himmlischen Gefilden, die von steilen Gewölben getragen werden (überraschenderweise hat Klinger hier Farbensteindrucke gewählt, deren bunte Art stark vom Ganzen absticht). Das Menschenelend in der vorangehenden und in der folgenden Leiste weist zwei Szenen des Sterbens. Der alte Schreckgedanke vom Tod in der Wüste wacht wieder auf in der Darstellung einer Verschmachtenden, die am Fuß einer Palme zusammenbrach; der leere Wasserkrug liegt vor ihr an der Erde, in der Baumkrone lauert unter der brennenden Sonne ein Geier auf sein sicheres Opfer. Den Todeskampf eines Menschenpaares im Meer zeigt die vierte Leiste; die Frau hat ausgelitten. Mit letzter Kraft hält sie der Mann über Wasser, wild zum Himmel hinan schreiend, wo ein junger Gott gelassen kühl dem Elend zuschaut. —

Der getragene Teil des Chorwerkes schließt mit zwei merkwürdigen Takten, die im Klavierauszug so lauten:



Die Instrumentation ist die, daß die oberen Akkorde gebildet werden von den Holzbläsern und leise angestimmten Trompeten und Hörnern (einer bei diesem Pianissimo sehr zarten und lichten Mischung), die unteren von den tiefen Lagen der Posaunen, begleitet von einem dumpf grollenden Triller der Pauke.

Knapper hat Brahms in seinem ganzen Werke nicht die leitenden Gegensätze lichter Höhen und schwerer Tiefen gegenübergestellt. Die Notenzusammensetzung der Akkorde ist genau die gleiche eines sogenannten verminderten Dreiklangs. Das ist eine vieldeutige Harmonie. Man kann ihr ein B zugesetzt denken oder auch ein C, und derselbe Akkord verwandelt sich aus einem lichten, strahlenden Zusammenklang in einen schwermütig düsteren. Unwillkürlich ergänzen wir die beiden hohen Akkorde in jener, die tiefen in dieser Weise, und der Zusammenhang des unmittelbar Voraufgehenden und Folgenden gibt uns darin recht. Mit einer solchen Ergänzung aber wird die großartig einfache Kennzeichnung dieser schlichten Stelle noch verstärkt.

Wir haben hier ein wenig ausführlicher werden müssen, denn die geschilderten beiden Takte, über die Unzählige vielleicht weghören wie über einen gleichgültigen Übergang, haben Klinger die Eingebung vermittelt zu einer Schöpfung, in der auch er die bestimmenden Gegensätze in unvergleichlicher Einfachheit zusammenbringt. „Aphrodite" (Tafel 68). Über den Wassern hält sie sich schwebend, die Wellenschaumgeborene, ein göttlich schönes Weib, das die letzte Hülle von sich wirft. Die Wellen aber, die sie tragen, sind nicht durchtummelt von geschmeidigen Delphinen und dem Gelichter übermütiger Tritonen und Nereiden. Ein schweres Gewitter peitscht mit seinen Blitzen die Wasser auf, und durch die schwarzen Wellen treiben ertrinkende Menschen mit verzerrten Gesichtern. Diese Aphrodite und dieses sturmbedrohte Gewässer, das sind jene beiden Akkorde, ist eine Verkörperung jener einzigartigen Stelle, in der von hüben und drüben die Stimmungen ineinandergehen.

Sechs Randleisten, je zu zweit zusammengehörig, begleiten den Hauptteil des Allegro. Der musikalische Bau ist der, daß die Strophe „Doch uns ist gegeben" dreimal vorgetragen wird, das erste- und drittemal in demselben wild anstürmenden Allegro, dazwischen aber in einer leise klagenden Weise, die zwar das Zeitmaß beibehält, aber durch die getragene Begleitung ruhiger erscheint. Die Doppelleiste

für diesen Mittelteil gibt eine Wüstenszene; ein Fabelwesen hat sich über eine Menschenleiche hergemacht, deren Hand noch im Tod ein Kreuz umklammert hält; ein anderer Mensch sucht schleppenden Ganges zu entkommen. — Das eigentliche Allegro mit seinem stürmischen Auf und Nieder sieht Klinger folgerecht in Bildern, die sich in einem schroffen, zerklüfteten Hochgebirge abspielen. Bei der ersten Doppelleiste ist es wie ein Titanensturm im kleinen. Kletternde Menschen streben hastig die steilen Hänge empor, einer stürzt ab ins Meer, und ein Polyp saugt sich fest an seinen Beinen. Der Darstellung entspricht bei der Wiederholung — gleichsam eine elementare Antwort auf jenes Hinan — ein alles vernichtender Lawinen- und Bergsturz; mit geballter Faust sieht ein alter Senner das Unabwendbare, ein greises Mütterchen ist in die Knie gesunken und sucht Betäubung im Gebet.

In einem erweiternden Anhangsteil, einer Coda behandelt Brahms noch einmal besonders die Worte „Ins Ungewisse hinab". Auch Klinger holt noch einmal neu aus. Der Ritter Tod, schwer gepanzert, stapft auf seinem Gaul durch eine Frühlingswiese und winkt gebieterisch einem jungen Mädchen, das dort zwischen den Blumen sitzt. Als eine Abgeschiedene, einen lichten weißen Schatten sehen wir sie auf der folgenden Leiste. — In einem kleinen Orchesternachspiel werden die letzten Motive wie von einem davonziehenden Gewitter hinweggetragen. Das übersetzt Klinger in ein wirkliches Gewitter auf einem Hochfeld. Ein Bauer mit seinem Gespann zieht Furchen durch den Acker; eine schlimme Saat steigt hinter seinem Rücken auf: Säbel, Bajonette und anderes Mordzeug. In den Lüften reißt eine Geisterhand das Lot von einem schwebenden Richtmaß.

* * *

Wir gedachten des symphonischen Nachspiels, mit dem Brahms auf den Anfang seines Werkes zurückgreift, und weiter der Unterschiede zwischen dem Einleitungs- und dem Schlußsatz. Aus dem umflorten Es-Dur tritt die Weise hinaus in ein taghelles C. Aus C-Moll ging das Allegro, das nun dem olympischen C-Dur des Nachspiels aufs engste verbunden erscheint, in das es ausklingt wie bei den alten Meistern ein Mollwerk in einem breiten Durakkord. Das Pochen des Schicksalsmotivs läßt nach, die Gegensätze zwischen oben und

unten gleichen sich aus — es ist wie ein Herniederschweben himmlischen Lichtes in irdische Gefilde, ein Trostlied an die Menschheit, das noch einmal, und jetzt am stärksten, das hoffnungslose Verzichten des Hölderlinschen Gesangs umdeutet in einer Art, die uns zum Herzen spricht.

Für diesen Ausklang schuf Klinger ein Blatt, in dem auch er noch einmal zurückgreift auf das, was für ihn am Anfang steht, die Sage vom Titanenkampf und dem Schicksal des großen Titaniden: die Befreiung des Prometheus (Tafel 69). In den Schroffen des Kaukasus hat der junge Herakles ihn aufgespürt und mit sicherem Pfeil die gefiederten Folterknechte erlegt. Dann stieg er hinan und löste dem Dulder die Fesseln. Nun ist Prometheus frei, und mit anderen Blicken schaut er hinaus auf das Meer, das oft sein Klagen vernahm. Am Himmel drüben steigt es auf wie Götterdämmerung, und in den Hall der Wogen mischt sich der frohlockende Ruf der Okeaniden. Es durchschüttert Prometheus. Zusammensinkend vergräbt er das Haupt in die Hände und läßt den Tränen freien Lauf. In stiller Ergriffenheit steht Herakles beiseite. Er wagt es nicht, den heiligen Schmerz des endlich Erlösten zu stören durch ein Wort des Zuspruchs.

Das ist der reine Durakkord, der Klingers Werk beschließt.

8. Forderung des Allkunstwerks.

1.

An der monumentalen Aufgabe, die ihm im Haus Albers gestellt war (monumental war sie nach der Art, wie er sie nahm), ist der junge Klinger wie zum Maler, so auch zum Bildhauer geworden. Als ein Außenseiter trat er an die Dinge heran. Er hatte keine Bildhauerschule durchgemacht, war also nicht belastet mit den Bernini-alten Überlieferungen, die die meisten andern bewußt oder unbewußt mit sich herumschleppten. Eine ganz schlichte Raum- und Geschmacksfrage war das erste Problem, mit dem er fertig werden mußte. Die beiden Volkmannschen Büsten sollten untergebracht werden in dem ihm zur freien Ausgestaltung überlassenen Raum. In folgerechter Arbeit hatte er sich diesem Raum mehr und mehr angepaßt. Aus dem klassizistisch kühlen Saal des italienernden Baumeisters war ein warm getönter Innenraum geworden, ein in sich geschlossenes Kunstwerk, aus dem die Gemälde herauswuchsen mit der Selbstverständlichkeit des organisch Gewordenen. Es war unmöglich, in eine solche wohlabgestimmte Harmonie das kalkige Weiß zweier ungetönter Büsten einzustellen. Sie wären Fremdkörper gewesen. In den Raum, wie er vorher war, hätten sie vielleicht hineingepaßt, nicht aber in Klingers Neuschöpfung. So bestand er auf der Tönung und fand dafür bei Volkmann ja auch volles Verständnis.

Zum erstenmal hatte Klinger ernsthaft über die Bildnerei nachgedacht, und das Ergebnis, aus dem er eine gemessene künstlerische Forderung herleitete, war: „Die Farbe ist das bindende Element für die drei Künste Architektur, Malerei und Skulptur." Hier meinte er die stilbildende Kraft gefunden zu haben, die in den

großen Zeiten der Kunst so gewaltige Wirkungen auslösen konnte. Indem sie alle farbig dachten, dachten die Künstler einander zu, ihre Werke ergänzten sich, sie schickten sich, wie von selbst, einem Gesamtkunstwerk, in dem alles einzelne verwurzelt war und aus dem ihm dann wieder ungeahnte neue Wirkungsmöglichkeiten zuströmen konnten. Das war uns verlorengegangen, seitdem das „Zurückgreifen auf die vermeintliche farblose antike Skulptur" jenes bindende Element ausgeschaltet hatte. Jeder Künstler dachte fortan nur für sich, dachte gegen den andern, und der babylonische Sprachenwirrwarr setzte ein, der alles auseinanderfallen ließ. „Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative und Fachkünste. Der große, gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst."

Die Frage der Buntbildnerei wurde eben damals von Künstlern und Gelehrten mit vieler Leidenschaftlichkeit erörtert. Daß die Ansicht von der allgemeinen Farblosigkeit der Antike bloßes Vorurteil gewesen war, hatten die Grabungen schon seit den sechziger Jahren immer klarer erwiesen. Nun drohte die Meinung in das entgegengesetzte Vorurteil umzuschlagen. Planmäßig wurden Buntplastiken früherer Zeiten zusammengebracht, eine Ausstellung der Nationalgalerie im Jahre 1885 übermittelte eine Geschichtsauffassung, die unwiderleglich schien, und in der zusammenfassenden Schrift von Georg Treu „Sollen wir unsere Statuen bemalen?" glaubte man das letzte Wort in der Sache endlich gesprochen.

Wir wissen heute, daß es kein letztes Wort gewesen ist und daß mit einem schroffen Entweder-Oder sich dieser Sache überhaupt nicht beikommen läßt. Getönte Plastik und ungetönte, beide haben es zu Meisterwerken ersten Ranges gebracht. Es wäre Bilderstürmerei, dem einen oder dem anderen das Daseinsrecht im Reich des Schönen zu verwehren. Keine Frühkunst und keine ihr entsprechende Künstlernatur kann in der Bildnerei der Farbe entraten, und umgekehrt würde am andern Ende der Entwicklung der Farbenüberzug vernichtend wirken. Der Moses oder die Tageszeiten des Michelangelo, die Laokoongruppe sind undenkbar in einer Farbenhülle; den Goldelfenbeinwerken des Phidias wieder, den lebhaften Bildnereien Altägyptens, den Büsten der frühen Renaissance würde die Lebenskraft unterbunden, wenn man ihnen die Farbe nehmen wollte. Es ist ein

Irrtum des theoretisierenden Klinger, die Farbe als bindende Kraft im ersehnten Gesamtkunstwerk so stark zu betonen. Die Farbe kann einen, und die Farbe kann trennen, es kommt ganz auf die Bedingungen an. Die holzgeschnitzte Skulptur gotischer Hochaltäre mußte Farbe haben, um im Ganzen aufzugehen; und die Sandsteinfiguren am Portal der nämlichen Kirchen würden, unter Farbe gesetzt, die Einheitlichkeit auseinandergesprengt haben, in die sie gehören.

Und schließlich die letzte Widerlegung, wie sie sich aufgezeichnet findet in den Kunstwerken der Gegenwart selbst. Einer der begeistertsten Fürsprecher der farbigen Skulptur war in den achtziger Jahren Arnold Böcklin. Nach Flörke war seine Meinung, in dreißig Jahren, wenn erst „die Menge der Handwerker unter den Bildhauern", die für das Farblose seien, ausgestorben wäre, würde „bei uns alles farbig erblüht sein". Die dreißig Jahre sind um, und die größten bildnerischen Kräfte, ein Meunier, ein Rodin, Lederer, Tuaillon, Troubetzkoy und wie sie alle heißen, haben nicht farbig gedacht. Und wie steht es um Klinger selbst? In seinem Beethovenmodell war der Leib des Heroen noch durchaus getönt: bei der Ausführung wählte er für den Körper farblosen Marmor, bei den Elfenbeinköpfchen am Thronsessel wollte er sich anfangs noch an die Modellfarben halten: nachträglich wusch er sie ab. Er machte den Versuch, mindestens bei den Augen Beethovens durch eingesetzten Bernstein der Farbe ihr Recht zu geben. Was aber bei dem kleinen Modell wohl denkbar war, widersprach der Monumentalität des ausgeführten Werkes.

* *
*

Künstler haben ein Vorrecht auf Einseitigkeit. Vom geschichtlichen Standpunkt aus müssen wir ablehnen, was Klinger in seinen römischen Jahren verallgemeinernd über die Farbenplastik gesagt hat. Trotzdem: als Schaffender konnte er damals gar nicht anders sprechen. Er empfand die Bildnerei noch nicht malerisch in Licht- und Schattenwirkungen, sondern farbig. Die Farbe war für ihn tatsächlich das einende Band, das eine Plastik an einen Raum gefesselt hielt, war die erste Bedingung für ein Allkunstwerk, wie er es zu jener Zeit begriff. Danach stellte er seine Forderung, und die Forderung ist für ihn selbst auf viele Jahre hinaus verbindlich gewesen.

Wie sehr im Geiste der Baukunst der werdende Bildhauer Klinger dachte, werden wir inne bei einer Prüfung seiner Art, die Farbe in der Plastik zu behandeln. „Sollen wir unsere Statuen bemalen?" fragten die anderen. Das ist, wie schon Flörke bemerkt, eine sehr oberflächliche Fragestellung. „Es kann sich selbstverständlich nie um ein Färben handeln, sondern nur um ein von vornherein farbig Denken." Bei Klinger ging dieses Farbendenken so in die Tiefe wie beim Architekten, der nicht nach schlechter Maurermeisterart irgendeinen Stuck mit vielerlei Farben nachträglich überzieht, sondern seine Bauteile aus echten Stoffen zusammensetzt, die allein die rechte Leuchtkraft verbürgen. Es war die nämliche Gesinnung, die in den besten Zeiten der Farbenplastik (zu denen die frühe Renaissance nicht gehört) lebendig gewesen war.

Die ganze Gründlichkeit des Klingerschen Wesens gibt sich kund in der planmäßigen Selbsterziehung, durch die er sich zunächst mit dem Geist der verschiedenen Stoffe vertraut machte. Man müsse sich einleben in den Geist des Marmors, hatten Hildebrand und die Seinen gefordert. Damit gibt Klinger sich nicht zufrieden. Es gibt sehr verschiedene Arten des Marmors nach Korn und Ton und Äderung, die alle in ihrem Wesen verstanden sein wollen. Es gibt außerdem noch viele andere Stoffe; Alabaster, Onyx, Bernstein, Edel- und Halbedelmetalle, Kleinodien. Jeder einzelne kann für den rechten Baumeister wie für den rechten Bildhauer zum Träger eines Farbengedankens werden, für jeden einzelnen muß demnach der Künstler Blick haben. Es gibt eine Stoffkenntnis so gut wie eine Menschenkenntnis, und kein Bildner, der sie nicht zuvor erwarb, ist tüchtig zur Schaffung guter Farbenplastik.

Wieder steht am Anfang für Klinger, als er sich zur Bildnerei entscheidet, die Raumaufgabe des Hauses Albers. An den Pilastern und Friesen, die nun einmal gegeben waren, hatte er nichts weiter ändern können. Hier mußte er es gut sein lassen mit einer bloßen Bemalung, so oberflächlich sie ihm scheinen mochte. Für den Kamin aber, den seelischen Mittelpunkt des Raumes, verlangte er den echten Stoff, und er selbst machte sich 1886 zu einer Erkundungsfahrt nach Italien auf, um in den Buntsteinbrüchen dort das Angemessene zu finden. Sein Weg führte ihn auch nach Carrara. Hier war es, wie Treu erzählt, wo der Anblick eines schönen Blockes von Seravezza-

marmor ihn so hinriß, daß er den Kopf seiner Kassandra „unmittelbar aus der Tiefe des Gemüts" in Stein hieb. „Das war Klingers erster plastischer Versuch in Marmor."

Der Wunsch, für jedes Marmorwerk den rechten Stein zu finden, hat ihn später noch viel umhergebracht. „Über Land und Meer ist er dem Marmor nachgefahren: in die Tiroler Berge und die Pyrenäen, in den Peloponnes und auf die griechischen Inseln, nach Paros und Syra." Die Reise nach Syra sollte für ihn noch von besonderer Bedeutung werden. Im Hafen sah er eine Treppenstufe mit einem eigentümlich fleischfarbig schimmernden Ton. Er erwarb sie für wenige Drachmen und trat mit ihr die Rückfahrt an. Daheim aber holte er aus ihr die „Amphitrite" heraus.

Bei dem Herumproben mit den vielen anderen Stoffen, die ihn außer dem Marmor reizten, ist es nicht immer ohne „technische Abenteuer" abgegangen. Er konnte sich hier keiner Überlieferung anschließen, hatte im Gegenteil noch mit dem Widerstand derer zu rechnen, die sich über die „Geologie des Herrn Klinger" und seine „mineralogischen Experimente" lustig machten. Um so bewundernswerter ist es, daß die wenigen Jahre stiller Vorarbeit in Rom ihn in dieser schwierigen Lage so sicher machen konnten, wie es seine ersten großen bildnerischen Werke zeigen: die Büsten der Salome, der Kassandra und später die der Asenijeff.

2.

Über die lichte Erkenntnis vom Anfang des 19. Jahrhunderts „das ewig Weibliche zieht uns hinan" ist bis zum Ende des nämlichen Zeitraums gar mancher Wolkenschatten hingegangen. Schopenhauer, Nietzsche, Strindberg, nicht zu vergessen die Seelendeuter der Franzosen, haben dämonische, zur Tiefe zwingende Kräfte gefühlt, wo ein Goethe das Göttliche wahrnahm. Die Ungläubigen des Weibes haben sich zu mancher Übertreibung hinreißen lassen. Nur mit Widerwillen kann man des Seelenkrüppels Toulouse-Lautrec gedenken oder jener unreifen Zwanzigjährigen, die um so größere Welterfahrung kundzugeben meinen, je schlimmere Dinge sie der Frau nachsagen. Was die Asphaltweisheit aus Fragen wie dieser gemacht hat, ist eine Sache für sich. Denker und Dichter wie die genannten haben damit nichts gemein. Sie waren ehrliche Wahrheitssucher, und wenn sie irrten, so war in ihrem Irrtum Schicksal.

Für Klinger war von Anfang an das Weib eine geheimnisschwere Sphinx. Er ist kein schnellfertiger Rätsellöser gewesen, der sich für nur eine Deutung aussprach. Eva und Psyche, beide Möglichkeiten sah er gegeben. Von der Wellenschaumgeborenen, deren reiner Schönheit sich willig und beseligt alles beugt, bis zur verworfenen Dirne, die gelassen dem Kampf der Rivalen zusieht, um sich dem Sieger, wer von den beiden es auch sei, in die Arme zu werfen, sah er das Weibliche in jederlei Form. Ein gewisses Übergewicht zur verneinenden Seite ist trotzdem nicht zu verkennen. Das „Wohnstubenglück" ist ihm fremd, die stille Innigkeit der jungen Mutter, die Madonna mit ihrem Kinde hat er nie gebildet. Er hat die Sache des Weibes führen können gegen den Mann in seinen „Dramen", im „Leben". Doch ebensooft tritt er auch auf als ein kalter, harter Kläger, der im Weib die ewig lauernde Gefahr erblickt. Alles in allem sieht er Mann und Weib sich weniger ergänzen als in einem ewigen Kampf gegeneinandergestellt, sieht den „Todeskampf der Geschlechter", der nach Friedrich Nietzsche der Liebe tiefstes Wesen ist.

Als ein Kläger tritt er auf auch in der Gestalt, die Salome zu neuem Leben wachruft (Tafel 70). Diese Herodiastochter ist schlimmer als jene spanische Schöne, die sich beim Anblick der Messerstecherei ihrer Geliebten fächelt. In deren Blick und Haltung war doch noch Spannung und verhaltene Leidenschaft. Salome aber, wie sie hier vor uns steht, ist von vollendeter Gleichgültigkeit. Mit verschränkten Armen und einem Alltagslächeln blickt sie hin auf das unsichtbare Haupt des Täufers, das ihr entgegengetragen wird. „Er ist der erste nicht" kann sie mephistophelisch sprechen. Unter sich fühlt sie die toten Köpfe zweier anderer Opfer, die an ihr verblutet sind. Ein alter Lüstling, eine Geldmenschenfratze der eine, der selbst über zahllose Opfer dahingegangen sein mag, ehe er in Salome seinen Meister fand. Der andere ein schwärmerischer Jüngling, dessen gebrochenes Auge noch immer hinaufstarrt zu ihr, an die er geglaubt hat. Nein, Johannes war der erste nicht, und er wird der letzte nicht sein. Immer neue Menschenopfer wird die Leidenschaft ihr zuführen, und sie alle wird sie entgegennehmen mit demselben kühlen Lächeln, demselben seelischen Gleichmut.

Wir kennen die Züge dieser Salome. Es ist dasselbe Wesen, das im Parisurteil als Venus nach abseits hält und ihres Sieges

über die anderen Göttinnen so gewiß ist. Und noch etwas anderes ist uns bekannt: die merkwürdige Anordnung eines thronenden Weibes, dessen Schönheit gesteigert wird durch den Gegensatz der Häßlichkeit oder des Grausigen tief unter ihr. Schon in jener Randleiste zum „Sonntagmorgen" kündete sich's an, wo über dem betrogenen Liebhaber mit den Faunsohren die unbeständige Schöne auf ihrem Siegeswagen dahinfährt. Deutlicher wird es dann in der Randleiste zum „Schicksalslied" mit den beiden Ertrinkenden und der Göttin hoch in den Wolken. Zu voller Klarheit aber arbeitet Klinger den Gedanken heraus erst in jener „Aphrodite", die schwebend über den Wellen steht, durch die ein ganzer Quallenschwarm von Toten und Sterbenden wie spielend schaukelt. Es ist der nämliche Gedanke, der hier vorgetragen wird in der gemessenen, zusammenfassenden Sprache des Bildhauers.

Und dennoch fühlen wir etwas im tiefsten Wesen anderes beim Anblick Salomes. Jene Aphrodite war eine göttliche Schönheit, für die es sich zu sterben lohnte. Diese hier ist eine Straßendirne mit Raffhänden und wenig edlen Zügen, die nur der Hauch der Jugend adelt. Flauberts Herodiasnovelle soll Klinger gegenständlich angeregt haben. Menschlich und seelisch aber verdichtete sich's in ihm in einem der Wesen von der Straße, die sich in ihrer kalten Grausamkeit als eine wandelnde Revolution, eine Vergeltung im kleinen fühlen mögen. So scheint dieses Bildnerwerk letzten Endes weniger der reinen Götterwelt anzugehören, in der sich für Klinger alles Schöne verdichtete, als dem Bann der Wirklichkeit, von dem es heißt: „So sollte die Welt nicht sein."

* * *

„Kassandra" (Tafel 71). Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein! Das Weib in seiner erhabensten Gestalt, als Priesterin, die ein göttliches Gebot betreut. Alle Völker haben es so gekannt, als Dienerin der Vesta, als Sibylle, als Velleda, als Heilige. Klinger wählt die Gestalt der Kassandra, um diese hehrste Art der Frau, die keiner tiefer ergründete als Michelangelo, uns näherzubringen. Schreitend ist sie gedacht, vielleicht die Stufen eines Heiligtums hinan. Ihr Gang ist müde, schleppend, ihre Gestalt wie gebeugt von der Last des Schicksals, das sie tragen muß. Indem sie gemessen

ihres Weges geht, wendet sie den Kopf zur Seite und sieht das verblendete Volk, das Feste feiern kann, verschlossnen Sinnes gegen das Verhängnis, das über ihm steht. Schmerz und Verachtung treffen sich in ihren Mienen. Sie möchte reden, möchte die Unseligen wecken, doch ihr Gebot ist Schweigen. Die Rechte, die sich schon heben wollte, dem Lärm um sie her Halt zu gebieten, wird umklammert vom schweren Griff der Linken, die sie niederhält.

Das Verhängte muß geschehen,
Das Gefürchtete muß nah'n.

Die ganze Tragödie des Auserwählten, der zugleich auch ein Verlassener, ein Ausgestoßener ist, scheint umschlossen in dieser mächtigen Gestalt. Die neuere Kunst hat sich häufig und stark hingezogen gefühlt zu solchen Schicksalswesen der Einsamkeit, die von den Alten wohl in ihrer Größe und Unnahbarkeit, nicht aber in der Tiefe ihres Schmerzes erfaßt werden konnten. Iphigenie namentlich, wie Goethe sie uns durch die Sprache und Feuerbach als Erscheinung heraufbeschworen aus den Schatten der Vergangenheit, ist solch ein Wesen mit dem Kainszeichen des Erlesenen. Kassandra stand uns ferner. Nur Schiller hatte sie redend gemacht. Was er nicht geben konnte im Wort, gibt Klinger hier im Bild. Es ist nicht nötig, daß wir Genaueres wissen von der troischen Königstochter und ihrem besonderen Schicksal. Klinger hat das Seelische, das Ewige aus ihrem Wesen herausgeholt, das zu allen reifen Menschen, gleichviel welcher Zeit und welchen Stammes, sprechen wird.

Ein tiefes Sicheinfühlen in das Wesen einer Sache schafft beim Schriftsteller die Vollendung des Stils, beim Bildner die Vollendung der Form. Wie so ganz Klinger aufgehen konnte im Wesen der Kassandra, zeigt uns die Meisterschaft in der Gestaltung gerade hier. Die edle Art des Kopfes ist von einer Reinheit wie die Sprache Schillers, und seit Michelangelo hat keiner zwei Arme und ein Paar Hände geben können, die so ganz Natur wären und doch das Natürliche so steigerten zur Kunst. Bedarf es noch vieler Worte, die Spannkraft eines Künstlers zu rühmen, der unmittelbar nach der Salome diese Kassandra zu bilden fähig war?

* * *

Die Asenijeffbüste ist „Klingers dritte Offenbarung vom Weibe". Alle Beurteiler sind sich darin einig, daß bei der Kennzeichnung dieser Büste nichts ausgesagt wird über die Persönlichkeit, die hier Modell stand, sondern nur über den Typus, den Klinger aus einem Gegebenen heraus entwickelte. Vom nämlichen Modell ausgehend war Klinger ja vorher schon einmal erst zu einer Aphrodite, dann zu einer Salome gelangt. Nach zwei Pastellzeichnungen, in denen er genau der Natur folgte, ist die kleine Pariserin weder das eine noch das andere gewesen. So auch kann kein Wort, das über die dritte Frauenbüste Klingers zu sagen ist, die aus Wien gebürtige Schriftstellerin Elsa Asenijeff persönlich treffen.

Auf den ersten Blick ist klar, daß dieses Weib mit den wissenden Augen nicht zum Stamm der Kassandren, sondern dem der Salomes gehört. Eine Wildkatze, die lange lauern, dann aber zupacken kann nach Bestienart. So mögen die Alten sich die Art der Sirenen gedacht haben, deren Blick auch so verführerisch locken konnte wie ihre weiche Stimme, bis sie dem Opfer dann die Krallen wiesen. Man kann es bedauern, daß der Bildhauer Klinger in seinen seelisch tiefsten Frauendarstellungen so gar nicht einging auf das Weib, das uns hinanzieht. Andere haben das für ihn getan. Was wir ihm danken, das ist eine Ausdeutung des dämonischen Weibes, der Schlange aus dem Paradies. Und das bleibt das Große an ihm, daß die Ergründung ihres Wesens ihn nicht zu einem Sataniker gemacht hat, der vor dem Weibe warnt, oder einem Bußprediger, der das Fleisch abtöten heißt, sondern daß er das Schöne, die vollendete Natur wahrnimmt auch hier.

* * *

Die Ausführung der drei Büsten in edlen Stoffen (für alle, auch Kassandra, hatte Klinger erst Modelle angelegt) zeigt im kleinen die Entwicklung der Buntplastik, wie sie sich für Klinger ergab. Ein Übermaß von Farben wird ausgeschaltet, und für die wesentlichsten Töne werden besondere Stoffe gewählt. Das Salomemodell hatte Klinger bereits in Paris fertiggestellt und in Gips gießen lassen, den er dann wie die Reliefs am Parisurteil übermalte. Die Ausführung begann 1892 in Rom und kam 1894 in Leipzig zu Ende. Die beiden Hauptfarbenträger sind ein lichter pentelischer und ein hellgrauer hy-

mettischer Marmor; jener für Kopf und Hände, dieser für den in das Gewand eingehüllten Körper. Hinzu kommt für die Maske des Alten ein grauroter afrikanischer Marmor und als kleinere aber sehr wesentliche Eigenwerte die verschieden geschliffenen Bernsteinaugen Salomes und des Jünglings, schließlich eine Muschelgemme über der linken Schulter. Haare und Brauen, Lippen und Wangen, sowie das fahle Blau des Jünglings sind getönt.

Nicht übersehen werden darf eine scheinbare Kleinigkeit. Das Werk steht auf einem Sockel aus schwarzem belgischen, und dieser auf einem Würfelunterſatz aus Pyrenäenmarmor. Das sind Andeutungen für einen Raumkünstler der Zukunft, dessen Sache es einmal sein wird, die drei Büsten (die dritte ist noch persönlicher Besitz der Frau Asenijeff) so aufzustellen, wie Klinger sie empfand: als Teile eines Allkunstwerks. Gewiß sind Salome und Kassandra im Leipziger Museum in würdiger Weise untergebracht, aber eine bloße bessere Museumsaufstellung bleibt es trotzdem, und erst wenn sie Glieder eines in sich geschlossenen Raumes werden wie einst die beiden Volkmannbüsten im Berliner Landhaus, werden die Werke zu ihrer vollen Wirkung kommen

Bei der Halbgestalt der Kassandra hatte Klinger ungleich schwerere Stoffhindernisse zu überwinden als bei der Salome. Der Seravezzamarmor, der ihn in Carrara so begeistert hatte, reichte nur für Kopf und Hals. Für die Arme und die offene Brust fand er endlich in einem Stück Grechettomarmor einen passenden Stoff und verkleidete die Fuge durch ein quergelegtes Bronzeband des Gewandes. Das Gegenspiel zum gelblich bleichen Marmor sollte ein kräftig roter Alabaster italienischer Herkunft führen. Er hat Klinger viel zu schaffen gemacht. Bei der Zusammensetzung erwies er sich als zu schwach für die härtere Steinmasse, die er zu tragen hatte, und barst in fünf Stücke auseinander. Ein Teil der Brust mußte eingeschränkt werden, und wie Treu meint, seien nun auch die Falten des Gewandes, die in den Zeichnungsentwürfen in den schärferen Formen nassen Stoffes dem Körper enger anliegen, nun erst stumpfer behandelt worden. Die brüchigen Stellen zwangen Klinger schließlich, den Alabaster mit einer roten, mit Wachs verschmolzenen Aquarellschicht zu überziehen. Weitere Stoffeinsätze sind Bernstein für die Augen und eine Muschelgemme in dem bronzenen Gewandband. Die Tönung be-

schränkt sich auf das dunkle Braun der Haare, ein grünweiß gemustertes Band, das deren Masse durchzieht, und das Rot der Lippen. Der Sockel ist wieder zweigliederig, aus nassauischem und (für den Würfelunterſatz) pyrenäischem Marmor zusammengestellt.

Die klarste, übersichtlichste Anlage hat das zuletzt entstandene Werk, die Asenijeffbüste. Der Besuch eines Carrara-Unternehmers, der ihm schöne Marmorproben vorlegte, so erzählt es Treu, veranlaßte Klinger, die Büste in Ton zu entwerfen. „Es reizte ihn, die üppige Haarmasse, die wie eine dichte Kappe über dem Köpfchen lagert, in dunklem Steine nachzubilden". Für den Unterteil der Büste ist dunkelgrüner Pyrenäenmarmor genommen. Zwischen diesen beiden glänzend geschliffenen Massen steht der helle Marmor des Fleisches. Die Tönung (dunkle Brauen, rote Lippen und im Hemd ein grünes Band) tritt noch mehr zurück als in den ersten Büsten, und die kleineren Stoffeinlagen beschränken sich auf zwei Opalstücke für die Augen. Das ist eine Entwicklung, die nicht ganz dem entspricht, was einst die Farbenbegeisterung von der Buntplastik gefordert hatte, wohl aber den Gesetzen einer wahrhaft monumentalen Bildnerei. Sie hat ihr Wort mitgeredet bei dem gewaltigsten Werk, daß der Bildhauer Klinger für einen Innenraum geschaffen hat, dem Beethoven.

3.

„Der Körper Beethovens ist aus griechischem Inselmarmor. Tyroler Onyx bildet das Gewand. Pyrenäischer Marmor wurde zum Fels und zum Adler verwandt. Die Engelsköpfe sind aus vollem, ungestücktem Elfenbein. Als Hintergrund zu demselben dienten echte Opale; zu den Schwingen wurden Achat, Jaspis und geschliffene antike Glasflüsse verwendet. Der Thron sowie die Kralken des Adlers sind aus Erz".

So berichtet es Elsa Asenijeff in ihrer vortrefflichen Abhandlung über den Klingerschen Beethoven (Tafel 72). Die einfache Beschreibung des Werkes hat etwas Befremdendes. Ein solches Aufgebot von Farbenpracht, eine solche Häufung edelster Stoffe will nicht zu den Vorstellungen passen, die wir uns vom größten Heros der Tonkunst zu machen pflegen. Ganz leise regen sich uns nach dieser Beschreibung und dem Anblick der Abbildungen Bedenken, ob hier das An-

denken Beethovens ganz aus dem Geiste Beethovens geehrt erscheine, ob nicht der Name hier etwas vom Klange des Franz Liszt annehme.

Dann haben wir das Glück, Klingers Schöpfung selbst zu sehen, uns von der Pracht jener Farben zu überzeugen. Der erste Eindruck ist der nämliche. Eine ins Monumentale gesteigerte Kleinodientechnik, angewandt grade auf diese Schöpfung — so mag sich der Text eines antiken Klassikers in einem prangenden mittelalterlichen Handschriftenbuch ausnehmen.

Aber dieser erste Eindruck hält nicht stand. Große Kunstwerke haben so oft schon auf unser Empfinden bestimmend eingewirkt, und wenn uns hier der Begriff Beethoven so neu, so anders ins Bewußtsein tritt: wer möchte das Neue falsch nennen, nur weil es anders ist? Jede Zeitspanne sieht die großen Männer in anderer Gestalt. Gibt Klingers Schöpfung einen Begriff von dem Beethoven, den die kommende Generation haben wird?

Müßige Fragen das alles. Fest aber steht das eine, daß Deutschlands größter lebender Künstler sechzehn Jahre seines Lebens an dieses Werk gesetzt hat. Seine Empfindungen über das, was Beethoven ihm war, haben nicht geschwankt. Das muß uns genug sein. Eines jener geistigen Elemente ist geschaffen, von denen Herman Grimm sagt, es sei „wie ein alter Felsen, um den man einen Umweg macht im Meere, ohne sich mit Gedanken aufzuhalten, was er daliege und die gerade Straße versperre".

* * *

Wörtlich wiederholt diese einleitende Betrachtung, was ich von dem Werk sagte, als es 1902 in Berlin ausgestellt war. Erst fünfzehn Jahre später stand ich ihm wieder gegenüber. Ein Wort Lichtwarks fiel mir ein aus jener früheren Zeit, als die Brandung der öffentlichen Meinung das eben bekanntgewordene Werk umwogte: „Man sollte über Klingers Beethoven jetzt gar nichts schreiben; es verwirrt nur". Wie richtig war das geurteilt! Es war inzwischen still geworden um das Werk, der Tag hatte dem Meinungsstreit andere Dinge geboten und wieder andere. Mehr als das: eine ganze Kultur war hinter uns versunken und ließ uns die Welt mit anderen Augen ansehn. Wie mochte der Eindruck sein, den man in so gewandelter Stimmung von dem Werke empfing? — Ob es wirklich

Beethovenschen Geistes sei, was aus vielerlei Stoffen da zu einer Einheit gefügt war, hatte man sich beim ersten Male fragen können. Die Frage ging verloren. Es ist Beethoven: dieser Eindruck überträgt sich uns mit der sicheren Ruhe des Selbstverständlichen.

Man soll nicht zu viel Worte machen von seinen persönlichen Erlebnissen mit einem Kunstwerk. In diesem Falle ist aber doch wohl eine Ausnahme geboten, denn das Erlebnis des einzelnen dürfte sich decken mit dem der meisten. Bei seinem Erscheinen wurde Klingers Beethoven mehr oder weniger als eine bloße Sehenswürdigkeit aufgefaßt, selbst Freunde der Klingerschen Kunst glaubten an einen halben Fehlschlag. Das Beharrungsgesetz, das einen Schaffenden auf seine ersten Arbeiten festlegen will, wirkte so stark, daß man von einer „Radierung in Marmor und Bronze" sprach. Sogar die bequeme Deutung einer eigensinnig festgehaltenen Laune wurde hervorgeholt. Das alles ist nun abgefallen von dem Werk, das für das Bewußtsein des künstlerisch empfindenden Deutschen so gut ein unverlierbarer Besitz wurde wie Peter Vischers Sebaldusgrab.

Beim Beethoven ist viel an Rodins Victor Hugo erinnert worden, der um dieselbe Zeit entstand. Auch dieses Werk stellt einen Großen des Geistes dar, „thronend, in zeitloser Nacktheit". Noch auf eine andere Rodinsche Gestalt könnte hingewiesen werden: den „Denker". In sich zusammengesunken sitzt er vorgebeugten Leibes da, als wolle er sich der Stimme nähern, die aus weiter Ferne zu ihm herüberklingt und der er mit ganzer Hingebung lauscht. Durch diese Haltung nachdenklichen Hinhorchens ist noch am sinnfälligsten der Vorgang anzudeuten, in dem einem Menschen ein Gedanke, eine Eingebung zuteil wird. Auch Klinger wählte sie für seinen Beethoven (Tafel 73).

Doch er geht über den Augenblick des bloßen Empfangens hinaus. Lessingisch gesprochen bietet er einen „transitorischen Moment". Der Auserwählte auf dem Thron dort hat bereits die Stimme in sich aufgenommen, die ihm zugetragen ward. Schon hat sich die Botschaft in ihm umgesetzt in die Sprache, in der er sie weitergeben kann. Und diese Wandlung, die einen Gedanken Tat werden läßt, vollzieht sich vor unseren Blicken. Die Muskeln des Körpers, die im Augenblick des Lauschens entspannt waren, straffen sich an. Der Kopf hebt sich, die Mienen werden gehärtet vom Willen. Vollends

Entschluß wird es in der geballten Rechten, dieser wunderbaren Faust, die das Lutherwort „als ein Fels" zu wiederholen scheint. Das letzte ist der Adler, der an den Felsen angeklammert die Schwingen breitet, ein flugbereiter Sendbote des göttlichen Gedankens. Rubens hat einmal über dem Haupte des Johannes einen Adler gemalt, wie er dem Evangelisten das Wort vom Munde nimmt, um es rauschend hinwegzutragen in alle Welt. Es ist Klinger gelungen, im schweren Stoff des Bildners den Gedanken noch leichter, noch geistiger und freier zu gestalten.

* * *

Nun zum Thron, dem technischen Wunderwerk, dessen Ausführung im verlorenen Gußverfahren von den Fachleuten als unmöglich erklärt wurde, und dessen glückliche Durchführung Klinger in zweijähriger Arbeit trotzdem erzwang.

Das Werk ohne den Thron wäre der Allgemeinheit vielleicht verständlicher gewesen, da sie gewohnt ist, bei einem Beethovendenkmal nur das düster Tragische oder erhaben Große betont zu sehen. Aber grade der Musiker in Klinger konnte sich damit nicht zufrieden geben. Die Fülle des Reichtums, die ihm aus Beethovens Werk zuströmte, mußte zu einer ähnlichen Fülle von Gesichtseindrücken werden, der ein Strom von Formungen entquoll. Das alles, was sich in der Gestalt nicht sagen ließ, sollte der Thronsessel aufnehmen, wie einst bei Homer der Schild des Achill ein Heldenleben anderer Art im kleinen widerspiegelte.

Das erste, was wir nächst der Hauptgruppe beim Nähertreten gewahren, sind die kräftigen tektonischen Formen dieses Throns und seine Tonwerte. Ein gedrungener Sitz mit mächtig ausladender Rückwand, die tiefen Seitenlehnen wie zwei mündende Ströme sich verbreiternd. Diese Lehnen gehören zu den stärksten Werten für den Gesamteindruck. Von der ganzen, an die tausend Kilo schweren Bronzemasse sind sie allein glatt geschliffen, so daß nur hier die Eigenfarbe der schönen Mischung (Kupfer, Messing und Zinn) zu ihrer vollen Leuchtkraft kommt. Wie lauteres Gold quellen sie vor, und daß dieses Helle, Freudige gewählt wurde, das Ganze für den Blick zusammenzuhalten, schon das löst eine Wirkung aus wie Beethovens voller Orchesterklang.

Nächst den Seitenlehnen zieht den Blick auf sich das friesartige Band, das den Thron nach oben abschließt. Aus den fünf elfenbeingeschnitzten Kinderköpfchen dieses Streifens lächelt uns die heitere Laune Beethovenscher Scherzi entgegen. Ihre Cherubinflügel sind ein flimmerndes Netzwerk geschliffener antiker Glaßflüsse, Achate, Jaspisse und Perlmuttblättchen. Ein schimmerndes Band von Opalen nimmt alles auf. Es ist ein wahres Feuerwerk von Farben, aber es stört so wenig wie das wirbelnde Allegro molto in der Eroika.

Hinter dem Kinderfries, auf dem oberen Rande der Rücklehne, ist eine Kette von Menschenleibern ausgespannt. „Das bewegte Völklein der Gedanken", so deutet es Frau Asenijeff, „haust dort an höchster Stelle. Muntere und sinnende, erst wachsende und gewordene, genießende und verlangende wechseln miteinander ab". Das Modell sah hier ernstere Gestalten vor, einen Prometheus, vom Geier zerfleischt, einen in die Unterwelt verbannten Jrion und andere. Jm Monumentalwerk schien Klinger das zu gedankenschwer, und er zog statt dessen das bloße Formenspiel des Figürlichen vor, das als eine lediglich trennende Schicht das bildnerische Hauptwerk sondert von den grüblerischen Ausdeutungen an der Rückseite des Throns (Tafel 74).

Um diese Rückseite, die in ihrer liebevollen Durcharbeitung dem Werk eine zweite Front gibt, hat der Streit der Meinungen seinerzeit am heftigsten getobt. Klinger hätte sich's leicht machen können, indem er nach berühmten Vorbildern der Antike („Mädchen mit der Bulldogge", „Menander", „Agrippina") einen wirklichen Sessel gab mit frei dastehenden Beinen. Doch er entschied sich für die geschlossene Form, und das ergab eine mächtige Fläche, die irgendwie zu gliedern war. Auch da hätte man zur Not auskommen können mit der einfachen Trennung des eigentlichen Rückens von den beiden Wangen und einer edlen Kurvenbildung der Gesamtfläche. Eine solche Flächenführung aber, die das Licht in einem einzigen ruhigen, nur wenig gewundenen Strom dahinleitet, widersprach der gotisch-nordischen Art, die nach einer sprudelnden Lichtkunst verlangt und den Widerschein der Sonne auflöst in ein labyrinthisches Netzwerk, ein schimmerndes Geäder spielender Lichter.

Das ist der geheime Zauber unserer nordischen Ornamentik, der seit vorgeschichtlichen Zeiten an durch alle Jahrhunderte hindurch immer wieder die ruhig sich breitenden Formen, wie der Süden sie

als schön empfindet, zerteilt in ein Vielerlei, das der klassischen Kunstgesinnung barbarisch scheinen mag, das aber Sonne, Sonne hineinbringt, hineinbannt in das Kunstwerk. Die einfache Fläche ist wie ein ruhiger Lichtsee, die labyrinthisch zerteilte wie ein fließendes, schäumendes Gewässer, voller Leben und Bewegung, dessen Anblick unser Lebensgefühl hebt und uns freudiger stimmt. Es ist uns fast gleichgültig, ob der Künstler ein bloßes Gerank von Formen bietet oder ein Gewühl von Figuren, die irgend etwas darstellen; wenn er nur das Licht gut zu führen weiß und damit das Loblied der Sonne aufs neue anstimmt.

Klinger ist wahrlich nicht der erste, der die Nutzanwendung dieses für den südlichen Geschmack kleinlichen Kunstverlangens, das bei uns im Norden die gen Himmel ragenden Dome bis in die Turmspitze unter sich zwang, anwandte auf die bescheidenen Formen einer Sesselrückwand. Wir haben in der halb volkstümlich nordischen Kunst vielfache Beispiele geschnitzter Stühle und Bänke, haben ferner in der von den Gelehrten anerkannten „großen" Kunst einen Fall wie den Bischofsstuhl von Ravenna, die in der nämlichen Weise eine gegebene ruhige Fläche auflösen in eine lebhaft bewegte Erzählung. Wiederum ist es uns eine Sache zweiter Ordnung, was da erzählt wird, ob ein Zweikampf oder eine Heiligengeschichte oder was sonst; wie wir bei mancher Oper kaum den Text erzählen könnten, die Weisen aber alle auswendig kennen. Und so ist auch bei Klinger das erste, was wir sehen, nicht das Gegenständliche, sondern nur die meisterhafte Lichtführung, die große Kunst, Sonne in das Werk zu bannen, was uns empfinden läßt: wie schön!

Halten wir uns an das erste, auffallendste Mittel, mit dem Klinger der breiten Rückenfläche eine Gliederung gibt. — Er stellt rechts und links je einen Palmstamm ein und trennt damit Rücken und Wangen des Throns. Die Erklärer deuten, für Klinger seien die Palmen „Symbole der Herrlichkeit". Das mag sein, aber nicht deshalb, weil die Palmen im Orient und in der Bibel vorkommen und wir uns gewöhnt haben, das Wandeln unter Palmen als etwas unsagbar Herrliches zu denken, sondern weil der vielfach geschachtelte Stamm dieser Bäume ein viel reicheres Lichtspiel ermöglicht als die senkrechte Furchung anderer Stämme. Klinger nutzt es tüchtig aus, knickt den Stamm in Sitzhöhe und gibt ihm weitere Ausbuchtungen nach unten

und oben, daß das Licht hinabstrudelt wie eine lustige Wasserkunst. Man muß es bei den einzelnen Schachtelteilen genauer verfolgen, wie Klinger durch eingeritzte Äderchen das Spiel im kleinen sich wiederholen läßt. Das ist ein echt nordisches und ist ein echt Klingersches Formgefühl, dem sich nachgehen ließe bis in zahllose Einzelheiten selbst der Radierungen.

Die reich bewegten Körper mit ihrer vielfachen Reliefabstufung nehmen das Spiel dann auf. Sonne blinkt auf, wohin wir schauen. Auf den gewölbten oder gestreckten, zarten oder breiten Teilformen rieselt und rauscht es, schimmert und blitzt, daß es eine Lust ist zu sehen. Und hätten wir gar keine Beziehung zu dem, was eigentlich dargestellt ist, so daß wir uns nichts begreiflich deuten könnten: dieser meisterlich durchgeführte Tanz des Lichtes würde es uns antun.

* * *

Wir dringen, nachdem wir uns satt gesehen am „äußerlich Formalen", in die Tiefe, um das Gedankliche uns nah zu bringen, das diesmal dem nordischen Sonnenverlangen in der Kunst zur Unterlage dient. Drei Bildflächen hatte Klinger sich abgeteilt durch seine Palmen, und drei getrennte Geschichten erzählt er. Auf der Wange rechts der Sündenfall; Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis (Tafel 76), beide über den Apfel gebeugt, den sie aus der früchteschweren Krone pflückte. Gegenüber eine ähnliche Szene zwischen Mann und Weib in heidnischer Umwelt (Tafel 75). Tantalus und eine Schuldbeladene, die ihm beigesellt ist, erleben ihre Hadesqualen; vergebens langt er nach den Früchten eines Baumes, die ihm ewig entgleiten, vergebens sucht sie aus der Quelle zu schöpfen, die unter ihrer Schale in die Tiefe sinkt; ihre freien Arme tasten in der Luft und stoßen auf ein gespenstisches Phantom.

Was hier noch getrennt ist und jedes sein Leben für sich führt, das Biblische und Heidnische, gerät in der großen Mittelszene aneinander in einer traumhaft seltsamen Begegnung. Aus dem Meere steigt der Felsen, der den Gekreuzigten zwischen den Schächern trägt. Zur Rechten Christi die trauernde Madonna, links ihre beiden Schwestern. Noch ein Vierter aus der Gemeinde ist da: Johannes der Apokalyptiker. Er hat sich von den andern getrennt und ist stürmisch nach vorn geeilt, wo er durch die Wogen Aphrodite heran-

gleiten sieht auf ihrer Muschel. Mit zornig eifernder Gebärde weist er sie ab: „Wer frech ist, der muß leiden!" Ihre erhobenen Arme suchen dem Fluch zu wehren, eine Nixe ihrer Begleitung ruft dem Empörten durch das Schalloch ihrer Hände Worte der Begütigung zu. Und strahlend geht die Sonne nieder über dem fernen Meer und spendet ihr Licht Gerechten wie Ungerechten.

Das dritte Reich, Heidnisches und Christliches in eins genommen, wie Beethoven es in einer zehnten Symphonie zu geben dachte, hört Klinger aus dessen Schöpfungen insgesamt heraus. In ihm selbst war es lebendig, und deshalb mußte es das letzte bleiben, was Beethoven ihm gab. Wie stark es ihn packte in allen Zeiten seines Lebens, wissen wir. Nie aber nahm es ihn so ganz hin als jetzt, da er sich anschickte, sein anderes großes Gesamtkunstwerk zu gestalten: den „Christus im Olymp".

* * *

Schließlich noch eine geschichtliche Feststellung, die nötig ist aus einem äußeren und aus einem inneren Grunde. Äußerlich, weil sie die oft ausgesprochene Vermutung einer Abhängigkeit des Klingerschen Beethovens von Rodins „Hugo" und „Denker" berichtigt, und innerlich, weil sie eins der seltenen Bekenntnisse enthält, in denen sich ein Großer über die Art seines Schaffens ausspricht.

Der „Beethoven", sagt Klinger in einem Brief, „entstand genau so in allen Details wie er jetzt ist, nur in anderen Proportionen und anderem Material bereits 1885 in Paris und der dort fast ganz fertig gemachte und gemalte (stramm farbige) Entwurf wurde 1887 oder 1888 auf der Berliner großen Kunstausstellung refüsiert. Zu dieser Zeit existierte der Victor Hugo und der Denker von Rodin noch gar nicht. Die Idee kam mir eines schönen Abends in Paris am Klavier, und so farbig bestimmt und deutlich, wie nur ganz wenige Sachen: die Haltung, die Faust, das rote Gewand, der Adler, der Sessel, die Falten — sogar die Goldlehnen".

4.

Die Götter kommen und gehen wie die Herrschergeschlechter auf Erden. Wie den Gewaltigen hienieden dämmert auch denen da droben das Ende dann, wenn ihre Herrlichkeit am üppigsten gedieh

und keine Macht mehr stark genug scheint, gegen sie zu streiten. Es sind die stillsten Sonnentage und die im tiefsten Blau sich wölbenden Himmel, in die das Gewitter hineinfährt. Am Nil, am Euphrat, in Hellas und Rom, im Kaiser- und Papsttum des Mittelalters, im Königtum der Franzosen: immer wieder ist es so gewesen, daß ein herrschender Gedanke alle Kräfte eines Volkes, eines Landes an sich saugen durfte und daß grade dann, als er diese seine Macht ausnutzen wollte, die Erhebung kam, der dumpfe Erdstoß, der die festesten Werke zerbrach wie Kinderspielzeug.

Von allen Götterwelten, die wir kennen, war keine herrlicher als jene, die überstrahlt war von der Sonne Homers. Auch bei ihr hat es das Schicksal so gewollt, daß der Weltentag, an dem sie ihre Wunder am üppigsten entbreitete, das Wetter gebracht hat. Dieser lichte, dieser schwarze Tag, der ist es, dessen wir hier Zeuge werden.

Auf blumenprangender Halde erhebt sich der Marmorsitz des Göttervaters. Tief unten dehnt sich das Meer, Lorbeerbäume und Zypressen führen den Hang hinan, der die Tempelburg der Olympischen trägt. Zu einem Fest hat Zeus die Seinen entboten, einem Fest der Liebe und der Freude, wie sie es seit Hunderten von Jahren gefeiert. Ganymed schmiegt sich an die Brust des Thronenden, die Schale des Dionysos kreist durch die Runde, und ausgelassen tollt das Göttervölkchen durcheinander. Das wälzt sich am Boden, küßt sich und neckt sich und dreht sich im Reigen. Pluto, der des Guten zuviel tat, ruht schnarchend im Schoß der Göttin Persephone.

Da geschieht das Unfaßbare. Zeus schrickt zusammen. Ein ungebetener Gast hat seinen Wiesenplan betreten. Golden ist sein Gelock und golden die Tracht, die seine hohe, strenge Gestalt verdeckt. Vier Frauen sind sein Gefolge; schweigende, ernste Wesen auch sie, und wie ihr Herr mit hüllenden Gewändern angetan. Sie tragen ein Kreuz. Lautlos und langsam, doch sicheren Schrittes naht der feierliche Zug, an den Bäumen vorbei, wo in den Kronen Liebesgötter spielen, vorbei an Here und Aphrodite und Pallas Athene — gradenwegs auf den Marmorthron zu.

Wer ist der Fremde? Was will er hier? Wie kam er her?

Sie kennen ihn wohl, es ist der Mann aus Nazareth, dem die Tugenden folgen. Er hat viel Unruhe gebracht unter die Menschen dort unten, aber schließlich hat er sich durchgesetzt, und zu ganzen

Völkern hören sie auf seine Lehre. Was liegt daran! Die Menschen sind Pack, und auch den sie für den besten unter sich schätzen, ist hier auf olympischen Höhen ein Unebenbürtiger.

So nimmt ihn Aphrodite, die verächtlich über die Schulter auf die Frauen mit dem Kreuz herabsieht, so Here, die hochmütigen Blickes den Eindringling mißt, und in Pallas Athene weckt der Vielgenannte nur lächelnde Neugier. Dionys, der Mann des Lebens und des Lebenlassens, will die Feststimmung retten und bietet dem Fremden einen Willkommentrunk. Mit einer königlich ruhigen Bewegung weist die Linke Christi ab, aber sein Blick folgt nicht der Hand. Der Psyche selbst, der einzig verstehenden Seele, die sich vor ihm niederwarf, reicht er gewährend wohl die Rechte, doch er schaut sie nicht an. Alle Kraft, die ausgeht von seinem Auge, ist gradeaus gerichtet, auf den Herrn des Olympos, den thronenden Zeus.

Zeus will den Blick erwidern. Er runzelt die Brauen. Doch der drohenden Gebärde, die eine ganze Welt einst zittern machte, wohnt keine Gewalt mehr inne, sie versagt ohnmächtig. Er wollte bannen, und er selber ist im Bann des unheimlichen Gastes, der langsam, langsam näher schreitet. Ist es zu Ende mit der olympischen Herrlichkeit? Zeus faßt sich in die Seite: sein Fleisch ist welk und schlaff geworden. Da begreift er, was sich vollzieht. Mit müder Hand streift er den zärtlichen Arm Ganymeds von der Schulter und fällt in sich zusammen. Klar steht es ihm vor der Seele: nicht länger gebührt ihm der Platz auf dem Thron, es wird ihn herunterwehen wie dürres Laub — seine Zeit ist um.

Ahnt keiner der andern, was hier geschah?

Nur wenigen dämmert es. Eros ist bleich vor Erregung über den stummen Menschen, dessen bloßes Erscheinen ihm die Geliebte entriß. Aber er wagt ihm nicht entgegenzutreten und birgt nur sein Bündel Pfeile vor diesem schrecklichen Augenpaar wie vor einem bösen Blick. Hermes steht unschlüssig da, den Stab zur Erde geneigt. Der Kriegsgott Ares wittert den Gegner und prüft seine Klinge. Doch auch er tritt nicht vor. Ein dumpfes Gefühl sagt ihm, daß hier andere Waffen sich miteinander messen werden.

Am klarsten schauen noch stille Frauenseelen. Psyche, die einsam war unter den Göttern, wie sie es unter den Menschen gewesen, fühlt sich zu den Füßen des Nazareners, als habe sie endlich heimischen

Boden betreten. Artemis erschüttert es zum Seelengrund, doch sie weiß, daß ihr das Reich des schweigsamen Mannes nicht taugt, und taumelnden Sinnes sinkt sie in die Arme Apolls. Am klarsten liegt die Zukunft ausgebreitet vor Persephone. Sie achtet nicht länger des schlafenden Gatten noch des plumpen Hephästos, der sich dumm-vertraulich zu ihr herneigt. Starr schaut sie hinüber auf den unheimlichen Gast. Ihr Blick ist so ruhig wie der des Christus, aber ihr Blick ist kalt und ohne Hoffnung. Kassandra gleich sieht sie das Kommende, das sich zusammenballen muß als fürchterliches Wetter.

Und das Wetter steigt. Leise kam Christus gegangen, leise der Zug mit dem Kreuz. Doch hinter ihm drängt schon ein anderer Zug, in dem ist Lärm und Geschrei und wütender Rachedurst. Da recken sich drohende Arme, verzerrte Gesichter steigen auf. Sie werden kommen, zu neuen und immer neuen Massen, sie werden Rechenschaft heischen, und alles wird überschwemmt sein von den Elenden, deren Qual die Himmlischen niemals geachtet.

Aufruhr wird sein wie auf Erden so am Himmel. Vom Meer herauf wallt es in schwülen Dämpfen. Schon läßt es das ewige Blau des Götterhimmels fahl werden und bleich. Wie lange noch, und es ist zur schwarzen Finsternis geworden, aus der die Donner niederkrachen.

Und nun das Grauenvollste, das sich regen will. Zeus spürt es unter seinem Thron, wie es hämmert und pocht. Das sind die Titanen, die gefesselten Urgewalten, mühsam gebändigt und nun zu neuer Empörung geweckt. Das wühlt und reckt sich in seinem Kerker und will sich entladen. Aufruhr am Himmel, Aufruhr auf Erden und Aufruhr unter der Erde — das Ende der Schrecken ist nahe herbeigekommen. Nichts kann es mehr halten, und in dem Chaos, das nun die Welt in allen Fugen zittern macht, bleibt unentwegt und unberührt nur einer: der bleiche Eindringling, der Mann aus Nazareth, dem es das Schicksal gab, zu herrschen an des Olympiers Statt.

* * *

In der äußern Form erinnert „Christus im Olymp" an die alten Prunkgemälde der Kirche, die rechts und links einen Flügel haben und unten eine Staffel (oder Predella). Die Dreiteilung hatte ja Klinger schon beim Parisurteil gewählt, und wie dort werden auch

hier die Flügel stark verkürzt, so daß das Hauptwerk um so mächtiger hervortritt. Palmbaumstämme aus geglättetem Nußbaum teilen die drei Glieder ab. Das Lichtspiel auf ihrer blanken Fläche wird verstärkt durch die vielfache Unterbrechung der geschachtelten Stämme.

Weitere Licht- und Farbenwerte, die natürlichen Stoffen abgewonnen werden, gibt der Unterbau. Zwei Marmorwerke betonen die tragenden Seitenpfosten. Sie sind zugleich tragende und zusammenfassende Teile des Werks, nicht nur im tektonischen Sinn. Die Figur rechts, ein Halbakt aus parischem Mormor, schaut sehnsüchtigen Blicks, die Hände übereinander, zu Christus hinan. Sie ist eine andere Psyche, die den Erlöser fand und eine reinere Welt aufgehen sieht. Die linke Gestalt, „Reue" genannt, ist eher Artemis verwandt. Hinüberlugend, was sich auf dem Olymp begibt, hat auch sie erkannt. Doch sie fühlt sich zu schwach, ein neues Leben zu beginnen in dem Reich, das Christus untertan ist, und in Tränen ausbrechend senkt sie das Haupt auf den Arm.

Das Hellgrau der beiden Marmorbilder hebt sich ab von der grünen Fläche zweier Sockel desselben Stoffes, der auch die Büsten der Salome und der Kassandra trägt. Der nämliche Marmor mit seiner grünen Äderung ist für den Unterbau des Ganzen genommen. Umrandet wird er und werden die Sockel von einem schwarzen Marmor mit gelber Äderung.

Diesen vollen und starken Farben steht gegenüber die mit Bewußtsein zurückhaltende Tönung des Gemäldes. Die Pracht des Olympischen wird nicht in rauschenden Farbenakkorden gegeben wie bei Böcklin oder auch Rubens, sondern in der Entfaltung eines gleichmäßigen Lichts, das den Eigenwert der Farben dämpft, dafür aber das Sonnige zu um so stärkerer Wirkung bringt. Hell auf Hell ist alles gestimmt, die tiefen Schatten, mit denen sich so leicht volle Rundungen geben lassen, fehlen durchaus. Klinger hat es sich nicht einfach gemacht, aber er hat es dennoch erreicht, ein klares Freilichtbild zu schaffen, in dem das Körperhafte der Formen sich behauptet. —

Als das Werk im Februar 1899 zum erstenmal in Wien zu sehen war, schrieb Hermann Bahr: „Ich bekenne, daß ich mich um den Christus im Olymp bemüht habe, aber er hat auf mich nicht wirken wollen. Ich bin gesessen und habe gewartet, aber es ist nicht ge-

kommen, es haben sich immer nur Gedanken geregt, ich habe nichts empfinden können. Es geschieht mir bei seinen Werken immer, daß ich erst von ihm weg sein muß; erst in der Ferne, erst in der Erinnerung fangen sie nachzuwirken an und lassen sich vernehmen, in ihrer Nähe vermag ich nichts zu spüren. Man hat gesagt, daß er kein Maler ist. Aber er drückt doch Großes groß aus; ist uns das nicht genug?"

Von den vielen Stimmen, die bei Klinger ihr ewiges Ja-Aber wiederholten, soll diese besonders erwähnt sein, weil sie von einem ausging, der Klinger nie gehässig gegenüberstand. Der alte Vorwurf, daß Klinger kein eigentlicher Maler sei und daß er nur Geistreiches biete, bedarf für uns nicht mehr der Widerlegung. Die Zweifel am malerischen Können wurden immer nur von solchen geäußert, die sich ganz auf die Sehweise der damals neuen Franzosen eingestellt hatten und alles, was dieser Sehart nicht entsprach, für unerlaubt erklärten. Das ist gewesen, und die Überwindung der Ungefährmalerei wird Tausenden die Augen öffnen für die Schönheit der Klingerschen Farbe.

5.

Die Arbeit am „Christus im Olymp" hat über sieben Jahre in Anspruch genommen (1890 bis 1897). Ohne Auftrag, nur im Vertrauen auf seine gute Sache hatte Klinger es gewagt. Alle seine großen Werke, das Parisurteil, die Beweinung, Kreuzigung, der Beethoven vor allem, dessen Herstellungskosten auf 150 000 Mark anschwollen, waren so entstanden. Jede einzelne dieser Schöpfungen hat dann, endlich vollendet, noch lange warten und mancherlei Werbefahrten zurücklegen müssen, ehe sie, zum Teil außerhalb Deutschlands, ein sicheres Heim fand. Die vielen großen Aufträge, die seit den Gründerjahren auf Künstler aller Grade fielen, sind an Klinger vorbeigegangen. Deutschland ist, was die Ausnutzung seiner besten geistigen Kräfte anlangt, überreich an verpaßten Gelegenheiten. Nicht einmal den Griffelkünstler Klinger, der doch schon in den achtziger Jahren Weltruf hatte, verstand man für angemessene Arbeiten zu gewinnen. „Amor und Psyche" war die einzige seiner würdige Aufgabe, zu der er von außen her angeregt wurde. Der Auftrag zu Geibels klassischem

Liederbuch wurde ihm nachträglich wieder entzogen, ebenso der zu einer Bildausgabe von Fausts zweitem Teil. Zwei Entwürfe, die in einer Leipziger Ausstellung im Sommer 1917 zu sehen waren, konnten einem klarmachen, was da hätte werden können und was nicht geworden ist, weil man eben wieder einmal eine Gelegenheit verpaßte. Man sollte meinen, nach den unbestreitbaren Erfolgen, die der „Beethoven" und der „Christus im Olymp" trotz aller Gegnerschaft doch waren, hätte sich das ändern müssen. Aber ein volles Jahrzehnt ging noch vorüber, ehe Klinger, der schon im 50. Lebensjahre stand, endlich einen Auftrag bekam, der ihn begriff.

Die Fünfhundertjahrfeier der Universität Leipzig war in Sicht. Der sächsische Staat beschloß, der Aula dieser Hochschule ein großes Wandgemälde zu stiften, das die „Blüte Griechenlands" darstellen sollte als der Kultur, der unsere Geisteswissenschaften das meiste zu verdanken haben. Klinger sollte es ausführen. Er ging darauf ein. Es war eine monumentale Aufgabe, und sie war durchaus seines Geistes. Die künstlerische Durchführung aber bot einem Maler, der die Forderung des Allkunstwerkes an sich stellte und Raum und Bild in eins arbeiten wollte, ungeheure Schierigkeiten. Die vom Baurat Roßbach in den neunziger Jahren umgebaute Aula ist ein langgestreckter Saal; über die beiden Schmalseiten ziehen sich Emporen, die eine Langseite ist von Fenstern durchbrochen, die andere eine breite Mauer mit der üblichen Pilastergliederung. Nur diese letzte Fläche kam in Frage. Was war zu tun, um mit ihr künstlerisch fertig zu werden?

In früheren Jahren hätte Klinger sich wohl mehr dem Architekten unterstellt und in einer Reihe von Einzelbildern den gegebenen Bedingungen Rechnung getragen. Das war seinem gereiften Monumentalsinn nun unmöglich. Die ganze Fläche wollte er haben und mit seinem Bild ein neues, ihm entsprechendes Raumempfinden in den Saal hineinbringen. Er nahm die Ausmaße. Wollte er die Riesenwand und damit den Raum beherrschen, so mußte sein Werk mehr als dreimal so breit wie hoch werden ($20\frac{1}{2}$ zu $6\frac{1}{4}$ Meter). Das waren die Verhältnisse eines Frieses, nicht aber einer Tafel. Es schien unmöglich, bei einer im wesentlichen wagerechten Anordnung — und eine entschlossene Horizontale mußte das Bild in den Raum hineinbringen, um gegen die strebenden Kräfte der Wand-

pfeiler aufzukommen — anders als panoramamäßig zu wirken, heißt also auf eine einheitliche Gesamtwirkung zu verzichten.

Doch Klinger wurde dieser Schwierigkeiten Herr. Er teilte seinen Entwurf in zwei Hälften mit dem ungefähren und bildmäßig erträglichen Verhältnis von 5 zu 3 (Tafel 77). Inhaltlich wie in der künstlerischen Form hat jeder Teil seinen eigenen Charakter. Auf der einen Seite herrscht in Plato und Aristoteles die griechische Wissenschaft, auf der andern in Homer die Kunst. Über der rechten Seite mit den beiden Philosophen breiten sich die Schatten eines Hains, das Licht wird gedämpft, daß die Farben zu ihrer vollen Wirkung kommen. Links dagegen wird die Aussicht frei auf das Meer, und die strahlende Helle der Griechensonne durchdringt die Landschaft und alles, was in ihr sich regt. Mit diesem schlichten Mittel wird nicht nur jedem Teil sein Eigenleben gewahrt, sondern beide werden in ein Steigerungsverhältnis gebracht, das das anscheinend Unmögliche schafft und jene gestreckte Riesenfläche zu einer Einheit zwingt.

* * *

Wir gehen über zur Betrachtung des einzelnen, zunächst im Bilde rechts. Ein kühler Hain mit einer blumenreichen Wiese, von einem stillen Fluß durchzogen, im Hintergrund ein kleines Landhaus und ein ragender Felsen in glühendem Abendlicht. Plato, aller Weisen Weiseſter, und Aristoteles, sein Schüler, wandeln daher. Die Tagesansicht neben der Nachtansicht könnte man im Geiste Fechners das Paar benennen. Aristoteles, der Mann der Tatsachen, in heller Gewandung, lebhaft sprechend und mit dem Finger zur Erde weisend. Plato, der hellsichtige Künder der Dinge hinter den Dingen, in dunklem Mantel, stumm zuhörend, den Blick in die Weite gerichtet. Beides gut durchgedachte Köpfe, bis in die letzten Züge hinein gestaltet von den Gedanken, die sie unter die Menschen bringen sollen.

Das Gespräch der beiden wird unterbrochen von einem jugendlichen Weib in der Tracht der Diana. Mit der Linken weist sie hinter sich auf eine gerüstete Kriegergestalt, die, von dreien ihrer Genossinnen geleitet, aus der Tiefe des Hains hastig sich nähert. Es ist Alexander, der Schüler des Aristoteles. Die Geschichtsschreiber sagen, er sei nur klein von Gestalt gewesen, und so ist er hier gebildet. Aber in seinem Auge, das sich auf Aristoteles richtet, lebt der göttliche Funke.

Von diesen Hauptpersonen an der rechten Bildseite nach links zu Homer: auch das ist eine Steigerung wie das Crescendo des Lichts: vom Mann, der sich die Welt eroberte durch das Schwert, zu denen, die siegreich waren mit den Legionen ihrer Gedanken, zu dem Begnadeten, der im Reich des Geistigen schöpferisch gestaltet.

Zwischen den Gruppen der Philosophen und Alexanders sehen wir jenseits des Baches eine Szene voller Anmut. Drei männliche und drei weibliche Gestalten haben sich dort zusammengefunden. Der eine trägt die Züge des Sokrates, der andere mit Griffel und Zeichenblatt ist ein Maler, der dritte mit der Schriftrolle ein Dichter. Ganz erfüllt von seinem Wort trägt der Dichter zweien der Mädchen einen Gesang vor. Der Maler zeichnet indes die dritte, die stehend ihren Busen enthüllt. Sokrates schaut versonnen auf den schönen Körper und scheint gleichzeitig dem Dichter zu lauschen. Kunst und Wissenschaft, die beiden wirkenden Mächte des Bildes, klingen auf auch in dieser kleinen Gruppe, die wie ein Spiel im Spiele ist.

Mitten im Bilde, die rechte von der linken Hälfte sondernd, ragt ein Baum, die schattige Seite dem Hain zugekehrt, die besonnte dem Meer. An diesem Baume lehnt, den Körper in fliederblauen Schleiern, ein sinnendes Mädchen, und vor ihr kniet ein Jüngling. Ein volles Rosengebüsch trennt ihre heimliche Liebe von den andern, und zu den Ohren der Schönen, die halb schon überredet ist, dringt mit den Worten des Jünglings das Geplätscher eines Quells. Dieses reizende Liebesduett ist eines jener Zwischenspiele, wie sie Klinger in seinen Radierungsfolgen gern einschiebt. Sie trennt und vermittelt zugleich zwischen dem, was hier, und dem, was dort sich ereignet.

* * *

Aus den Schatten des Haines treten wir hinaus an das Gestade und das Meer mit den Felseninseln, die den Blick weit und weiter in die Ferne locken. Am Strand liegt da ein gestufter Block wie ein Thron. Dort sitzt der blinde Homer und kündet das Lied der Götter und der Menschen. Zwei Frauen in Byssosgewändern sind ihm zur Seite und begleiten den Sang mit Lautenschlag und Triangel. Im Grase neben ihm ein Knabe, ein Jüngling, ein Greis, und vor ihm am Strand, Kopf an Kopf gedrängt, eine ganze Gemeinde Andächtiger. Wie der Strahl der Sonne sich bricht in vielfachen Farben,

so lösen die Worte des Sängers gar mancherlei Stimmungen aus bei jenen, denen sie eingehn. Doch wie eine jede Farbe, so klar sie auch sei, nur ein Teil ist des Lichts, so wirkt das göttliche Wort in jeglichem Hörer nur mit einem Teil seiner Kraft. Sie alle sind sehend, doch des Schauens teilhaft ist nur der Alte dort auf dem Stein, der blind ist von Auge. Und seinem blinden, seinem seherischen Blick erschließt sich das Wunderbare. Dem Spiegel des Meeres sieht er die Göttin der Schönheit ersteigen, von Tauben umflattert, den Schleier von sich streifend. Er breitet ihr die Arme entgegen, hingenommen von ihrer göttlichen Schönheit und von dem Blick, mit dem sie ihn, den Staubgeborenen, begnadet.

Die Männer des Gedankens sind mehr als die Gewaltigen des Schwertes, und der schauende Sänger steht über dem grübelnden Denker. Doch mächtiger als alles ist das Werk des Künstlers, das sich von ihm löste und mit eigenem Leben begabt nun über den Menschen thront. In der lichtumflossenen Gestalt der Aphrodite gipfelt das Klingersche Werk, das wie nur je eines, das er uns gab, ein Gebet ist an die Schönheit.

6.

Noch einen anderen Auftrag großen Stils hat Klinger in den letzten Jahren ausgeführt: ein Wandbild für die Chemnitzer Stadthalle. Es sollte eine Verherrlichung des Wohlstandes dieser Industriestadt werden, des Reichtums, der hervorwächst aus dem Segen der Arbeit. Klinger läßt beides, Arbeit und Wohlstand, die Staffel sein zu dem, was allein ihm das Leben lebenswert macht: der Schönheit.

Es ist ein für den ersten Blick noch etwas rätselhafter Vorgang, der dieser Dreiheit Ausdruck schafft. Über das bewegte Treiben eines Welthafens hinweg sehen wir durch ein Gitterwerk von Masten und hinter schweren Überseedampfern eine prangende Stadt himmelan steigen, von Sonne umflossen. Arbeit und Wohlstand. Eines scheint hervorgewachsen aus dem andern, und wie beides in Beziehung steht zu der Stadt, die dieses Werk ihr Eigen nennt, bedarf nicht erst der Erklärung. Wohl liegt Chemnitz nicht am Meer, und sein äußeres Stadtbild hat nichts gemeinsam mit der lockenden Fata Morgana, die märchengleich sich dort erhebt. Aber wenn der Name des „sächsischen Manchester" einen so starken Klang gewinnen konnte im Welt-

getriebe des Handels, dann geschah es doch nur, weil die Gedanken seiner Tüchtigsten sich in alle Fernen wagten. Ihr Blick war übers Meer gerichtet, und diesem ihren Sinnen und Trachten wurde ein Denkmal gesetzt, das Wahrheit bleibt auch dann noch, wenn einst das Chemnitzer Stadtbild, gleichviel in welchen Formen, über das heute Erreichte längst hinauswuchs.

Soweit ist alles klar und auch einem rein begrifflichen Denken verständlich. Was aber, wird man nun fragen, soll die seltsame Gruppe der „Schönheit", die, alles andere beherrschend, den Vordergrund ausfüllt? Ein mythologischer Vorgang, ein Bild aus dem Leben der Olympier wird uns geboten auf dem taghell erleuchteten Schauplatz einer Hafenmole! In langer Kette reihen sich aneinander die Idealgestalten der neun Musen (Tafel 88 bis 90). Ihrer zwei stehen sich inmitten im Tanz gegenüber, zu beiden Seiten ihre göttlichen Schwestern, in unnahbarer Hoheit die einen, andere anmutsvoll bewegt, und wieder andere von verhaltener Leidenschaft. Rechts in der Ecke eine Gruppe weiterer Olympier, die mit vollen Blicken das Treiben in sich aufnehmen. Es ist ein Bild für sich, dieser Gruß der Götter Griechenlands, so schön und rein und edel, daß es den Dolmetsch des Wortes wahrlich nicht braucht. Was aber soll es hier? Was hat Althellas zu schaffen mit Ozeandampfern und Hafenlärm und reichgewordenen Städten?

Für uns, die wir Klingers Christus in den Olymp folgten, bedarf es kaum vieler Worte. Wir fragen bei diesem Bilde nicht mehr, was die Begegnung zweier Weltkulturen zu bedeuten habe, wir verstehen das Sichmessen ihrer Kräfte und den Ausgleich ihrer Gegensätze. Schneller noch als beim Bild von Zeus und Christus findet das Verständnis sich zurecht in diesem jüngeren Werk, das zwei andere Weltkulturen in eins verschmilzt: die Gegenwart, der die Arbeit eine Gottheit wurde, und jene ferne Zeit, die noch in Schönheit leben durfte. „Die Sonne Homers, siehe sie lächelt auch uns" — wieder einmal ist die ewige Wahrheit hier Bild geworden, und die innige Kraft, mit der Klinger sie durchfühlte, ließ ihn die drei Elemente „Arbeit, Wohlstand, Schönheit" zu einer Einheit werden, die wie ein voller und reiner Akkord daherbraust.

* * *

Das Inhaltliche ist, wie immer bei Klinger, nur der Vorhof zum eigentlichen Heiligtum. „Die Freude an dieser Welt" hat ihn zum Maler gemacht, und im nackten, menschlichen Körper offenbart sich ihm am ungetrübtesten, was unsere Sinne an Schönheit fassen können. Kaum vorher hat er das Hohelied des unverhüllten Körpers heller angestimmt als diesmal, da sich das Licht dieser Schönheit in neunfacher Strahlenbrechung vor uns entfaltet. Der Reichtum der Stellungen und Bewegungen, ihr zwangloses Ineinandergreifen, das bei dem feierlichen Nebeneinander der Gestalten doch nie spielerisch wirkt, zeigt eine Fülle künstlerischer Gedanken.

Ihren höchsten Sieg aber feiert Klingers gestaltende Kraft doch auch diesmal erst in der Raumwirkung des Ganzen. Wie beim Leipziger Aulabild war auch hier er vor die schwere Aufgabe gestellt, eine überlange Wandfläche in ein Bild zusammenzufassen, das bei aller Selbständigkeit doch nicht dem Sinn des Bauwerks widersprechen durfte. In Leipzig behalf er sich noch mit der Teilung des Entwurfes in zwei Hälften, in Chemnitz gelingt es ihm, selbst darauf zu verzichten. Die ganze Breite der Wand wird ohne Teilung anerkannt, die Gestalten bleiben in der gleichen Höhe; säulenfest, möchte man sagen, steht jede einzelne an ihrem Platz. Und doch kommt eine lebendig malerische Gliederung in ihre Reihe durch jene leise Abwandlung in Haltung und Bewegung, die den Parallelen ihre Starrheit nimmt. Das Ganze fügt sich dem Raum, und trotzdem bleibt es freie Malerei.

Der Monumentalsinn Klingers bewährt sich aufs neue, seine Fähigkeit, auch über den Rahmen hinaus raumhaft zu denken, mit einem Wort, der in ihm wiedererstandene Wille zu einem Gesamtkunstwerk, wie es die Großen der Renaissance verstanden. Er ist ihm gerecht geworden in allen seinen Monumentalschöpfungen, selbst denen noch, die nicht in einen gegebenen Raum hineingeplant sind. Bei seiner Beweinung Christi und bei der Kreuzigung empfinden wir die Art des Gotteshauses, das solchen Werken gemäß ist, beim Parisurteil und dem Olympierbild die entsprechenden Tempelhallen. Die „Blüte Griechenlands", für die baukünstlerisch nicht eben überlegene Leipziger Aula bestimmt, hat dem Raum rein baulich eine neue Schönheit verliehen, und so auch vermochte das Chemnitzer Bild die Arbeit des Baumeisters aufzunehmen und sie fortsetzend zu steigern.

9. Zur Gegenwart.

1.

Anfang 1893 war Klinger aus Rom nach Leipzig zurückgekehrt. Im Vorort Plagwitz an der Elster baute er sich an, und einige Jahre später schuf er sich dazu eine sommerliche Erholungsstätte in Großjena. Das wurde fortan seine Welt. Er hat von hier aus seine „Marmorreisen" unternommen und manche andere Europafahrt. Doch immer waren es nur Ausflüge von Monaten, nach denen er wieder heimkam in sein stilles Leipzig-Plagwitz und Großjena. Jahre des Fernseins wie einst in Berlin, Paris und Rom gab es für ihn nicht mehr. Die Wiener boten ihm 1896 unter sehr ehrenden Bedingungen die Leitung einer Meisterwerkstatt an. Auch das lehnte er ab. Meier-Gräfe spricht bei einer Kennzeichnung Leibls mit spöttischer Betonung von der „deutschen Einsamkeitskrankheit, für die noch mal ein Wort gefunden werden müßte". Fast bei allen unseren Großen ist dieses merkwürdige Leiden festzustellen, das freilich den weltmännischen Künstlern Frankreichs und der italienischen Renaissance nichts anhaben konnte. Die lebten wie die Fürsten oder trachteten doch nach einer solchen Lebensführung, während bei den Deutschen der Ehrgeiz, in der großen Welt eine Rolle zu spielen, in den Jahren der Reife und der Ernte mehr und mehr abnahm. In Klinger mag dieser Ehrgeiz überhaupt nie rege gewesen sein. Er war auf seine Art einsam schon in den geselligen Jahren der Lehrzeit, er wurde es noch mehr in Paris und in Rom. Schon damals hatte er inmitten der Weltstädte seine geistige Einsiedelei so unverkennbar, daß uns Leipzig-Plagwitz nur wie eine andere Bezeichnung erscheint für eine Sache, die längst da war.

Die ersten Jahre in der neu geschaffenen Werkstatt waren die ergiebigsten für den Gesamtkünstler Klinger. Der Maler entfaltete sein

höchstes Können im „Christus im Olymp", der Radierer in der Vollendung der Werke 12 und 13, der Bildhauer kam langsam zu seinem Recht. Immer mehr aber wurde die Arbeitskraft dann der Malerei und dem Griffelwerk entzogen, und alles, was in ihm war, setzte Klinger in die Bildnerei, die über ein Jahrzehnt lang sein Schaffen beherrschte.

Der nackte menschliche Körper, ist Klingers Überzeugung, bietet die vollendetste Schönheit, die wir fassen können. Seine Darstellung bleibt die höchste Aufgabe namentlich für den Bildhauer. Klingers erste Versuche, dieser Aufgabe gerecht zu werden, haben wir in den beiden Sockelfiguren zum „Christus im Olymp". Die rechte, der „Glaube", war noch ein Halbakt, dessen asketisch hagere Formen Klinger nur bis zur Höhe der Hüften zur Darstellung reizten. Anders die gegenüberstehende „Reue", die das Ideal sinnlicher Schönheit, wie die Antike es empfand, verkörpern sollte. Hier wollte Klinger die ganze Gestalt haben. War beim „Glauben" noch alles auf das Gesicht und seinen Ausdruck angelegt, so sollte diesmal der Körper, und nur er Spiegel der Seele sein. Er ließ die Figur das Antlitz im rechten Arm verbergen, dagegen führte er ein anderes, für den ersten Anblick überraschendes Motiv ein, indem er den linken Fuß auf dem steigenden Sockel in der Höhe des rechten Knies ansetzte. Gegenständlich ist die Stellung durchaus gerechtfertigt. Emporklimmend hatte die Gestalt hinübergeschaut, was sich auf dem Olymp begebe, und war dann in Reue und Scham zusammengesunken. Doch über das rein Inhaltliche hinaus war es ein formaler Gedanke, der Klinger bestimmte. Durch die verschiedene Haltung der beiden Beine sowie die jähe Wendung des Körpers nach rechts wurde das Muskelspiel lebendiger und damit seine Ausdrucksmöglichkeit erhöht. Klinger mag viele Stellungen durchprobiert haben, ehe er gerade auf dieses Motiv kam. Dann aber fand er es auch so dankbar, so ergiebig für die Schilderung des nackten weiblichen Körpers, daß er es noch einmal aufzunehmen beschloß. Die „Badende", Klingers erste Freifigur, ist so im Jahre 1898 entstanden.

Das Werk (jetzt im Leipziger Museum) ist inhaltlich ganz schlicht gedacht. Ein Mädchen, eben dem Bade entstiegen, hat den rechten Fuß zum Trocknen auf einen Baumstumpf gesetzt. Zufällig niedersehend, gewahrt sie ihr Spiegelbild im Wasser. Der Anblick fesselt

sie, und so verweilt sie mit den Armen auf dem Rücken und vorgebeugtem Körper in ihrer Stellung. Soweit ist das Werk Programmskulptur und als solche gewiß nicht überreich an Gedanken. Welche Fülle der Erfindungen aber enthält es für den, der die Sprache des Körpers zu lesen versteht! Klinger ist von einem anderen, zierlicher gebauten Modell ausgegangen als bei der etwas untersetzten Gestalt der „Reue". Das Gesicht ist ihm fast so gleichgültig wie beim erstenmal. Er gibt es wohl unverhüllt, belebt es aber durch keinen besonderen Ausdruck, sondern hält es „neutral". Mit höchster Lebendigkeit sind dagegen die Formen des Körpers herausgearbeitet, die hier gestrafften, dort entspannten Muskelgruppen, die Gegenbewegung im Rumpf. Die zurückgebogenen Arme betonen noch stärker das in der „Reue" nur Angedeutete. Mit ganz besonderer Liebe ist das Spiel der Hände und der Finger durchgearbeitet. Klinger kann es sich nicht versagen, grade darauf hinzuweisen, indem er den Daumen der Linken rosig tönt. Es ist die einzige Farbe an dem Werk, wenn wir absehen wollen von der Gesamttönung des Laaser Marmors durch eine Säurebehandlung.

In dem Bestreben, die Formensprache des Körpers durch ungewöhnliche Stellungen und Bewegungen reden zu machen, geht Klinger noch weiter in den beiden folgenden Werken der „Kauernden" und der „Leda". Die Kauernde, aus einem an der via nazionale in Rom gefundenen Marmorblock herausgemeißelt, ist im Motiv eine unmittelbare Fortsetzung der Badenden. Auch sie bückt sich nieder, um im Wasser ihr Spiegelbild zu sehen, aber sie bückt sich so tief, daß Ober- und Unterschenkel einander berühren. Die ganze Körperlast ruht auf dem rechten Schienbein und den gespannten linken Zehen. Der rechte Ellbogen ist auf den linken Oberschenkel hinübergenommen, der linke Arm über den Kopf zurückgebogen. Frei von Überschneidungen bleiben Brust und Rücken, deren herrliche Schönheit so zu reinster Wirkung kommt.

Das Äußerste einer solchen Bildnerei, die „den engsten Raum mit gedrängtem Leben erfüllt", gibt Klinger in einem quadratischen Relief, Leda mit dem Schwan darstellend (der Stein ist Syramarmor, ein Reststück der Amphitritestufe). Man sagt von den Hockergräbern, sie seien angelegt worden, weil in dieser Stellung der Körper den geringsten Raum einnehme. Hier ist der Raum noch mehr zusammen-

gepreßt dadurch, daß der Kopf in einer schier unmöglichen Biegung zwischen die Brüste eingezogen wird. Das Wesentlichste an dem Werke dürfte darin liegen, daß hier nichts mehr in Farben gedacht ist, sondern alles angelegt auf Licht- und Schattenwirkungen.

Eine ähnliche Wirkung, nur von einer freieren, gelösteren Art wird erreicht in dem Relief der „Schlafenden" (Tafel 78). Zu erzählen oder zu deuten gibt es hier überhaupt nichts mehr. Klinger will die Schönheit eines vom Schlafe entspannten vollen weiblichen Frauenkörpers schildern, und aus dem rohen Block holt er nur grade so viel heraus, als ihm eben schildernswert erscheint. Der rechte Arm und beide Beine fehlen, die Gesamtfigur bleibt im bloßen Hochrelief. Die schwellende Sinnlichkeit dieses Körpers ist ein rechtes Gegenstück zu der jungfräulich unentwickelten Magerkeit des „Glaubens". Bezeichnend ist auch hier wieder wie bei der „Badenden" und der „Kauernden" die Gleichgültigkeit gegen den Gesichtsausdruck (bei der Kauernden hat es Jahre gedauert, ehe sich Klinger überhaupt zur genaueren Ausführung des Gesichtes entschloß). Jede Ausdeutung etwa nach der Richtung eines angenehmen Traumes hin ist vermieden. So ganz war Klinger, der Meister jeglichen Seelenausdrucks, benommen von der bloßen Körperschönheit, daß er alles unterdrückte, was die Aufmerksamkeit hier ablenken konnte.

Sein Höchstes in der Darstellung des schönen weiblichen Körpers erreichte Klinger bei der Darstellung der „Amphitrite", für die er jene Marmorstufe aus dem Hafen von Syra verwendete, deren Geschichte wir schon kennen. Sie ist ein Torso wie eine nachgelassene Antike. Schulterblätter und Arme fehlen. Treu meint, für eine nachträgliche Anstückung der fehlenden Teile durch Dübel habe der Stein nicht genügend Tragfähigkeit gehabt. Es steht dahin, ob die Erklärung zutrifft. Vermissen können wir das Fortgelassene nicht, nachdem wir uns einmal in die antikische Schönheit dieses blühenden Leibes hineingesehen haben. Hier bedurfte es für Klinger keiner überraschenden Stellungen und Bewegungen mehr, das zu sagen, was er sagen wollte.

Dieses Werk ist zugleich das letzte, bei dem Klinger zur Belebung des Einzelnen Mehrstoffigkeit und Tönung anwandte. Der vom Gewand verhüllte Unterkörper ist aus Laaser Marmor hinzugefügt, die Augen sind eingesetzte Bernsteinstücke, die Brauen wurden dunkel-

braun getönt, ebenso das Haar, dessen Netz von Goldfäden durchwirkt ist. Für das Untergewand wurde ein seegrüner Ton gewählt und das Ganze auf einen bläulichen Sockel gestellt. Es ist die Meergeborene, die hier in reiner Anmut vor uns steht.

* *
*

Erst nachdem er in jahrelanger Übung sich die Herrschaft über die Darstellung des schönen Frauenleibes gesichert hatte, ging Klinger daran, auch den männlichen Körper als Bildner zu behandeln. Der männliche Akt hat Klinger nie so gelegen wie der weibliche. Wir haben in der „Brahmsphantasie" Beispiele seines vollendeten Könnens, auch die schöne Nacktheit des Mannes darzustellen („Titanenkampf", „Fest", „Entführung", „Befreiung"). Was aber sind sie gegen Aphrodite oder die Muse der „Evokation"! Wie vielseitig abgewandelt ist im „Fest" der Frauenleib gegen den des Mannes! Im gemalten Werk kommen auf allen Monumentalbildern auch männliche Akte vor. Niemals aber ist es dem Maler Klinger eingefallen, den männlichen Körper als einen Stoff für sich zu behandeln. Als Bildhauer vollends hat Klinger, wenn wir den „Beethoven" ausnehmen, nur einen männlichen Körper gesehen, der ihn zur Darstellung des Nackten begeisterte. Es war, nach dem Berichte Treus, ein Zirkusathlet, den Klinger einen Monat lang als Modell in die Werkstatt nahm und dessen Erscheinung ihn zu den drei einzigen Werken anregte, die hier zu nennen sind.

Das erste (eine Bronze im Leipziger Museum) ist Skizze geblieben. Nur bis zu den Schenkeln ist der Körper nachmodelliert, das Gesicht blieb ohne Durcharbeitung. Der Rumpf freilich ist bis ins Letzte gegeben, und um hier ja nichts schuldig zu bleiben, wurden die Arme zurückgebogen und die gefalteten Hände aufs Hinterhaupt gelegt. Dankbar wird man es anerkennen, daß Klinger sich nicht zu Gewaltsamkeiten hinreißen ließ. Er hat nicht den üblichen Zirkusathleten mit der Beulenmuskulatur gegeben, der jahrelang die Ausstellungen unsicher machte. Dennoch empfindet man eine gewisse Übertreibung im Hinblick auf den größten Darsteller männlicher Schönheit in neuerer Zeit, auf Adolf Hildebrand. Und dabei war es doch dessen männlicher Akt gewesen (jetzt in der Berliner Nationalgalerie), der Klinger nach eigener Aussage zuerst Lust gemacht hat, in Stein zu hauen.

Ein höheres Ziel setzte sich Klinger in der Gruppe „Genie und Leidenschaft". Er nahm den männlichen Akt auf in halb liegender Stellung und ergänzte ihn hinterdrein durch eine liegende weibliche Figur. Das künstlerische Gefühl bei der Ergänzung ist das gleiche, aus dem heraus die alten Maler einer weißen Judith eine schwarze Sklavin oder einer jungen Venus eine alte Dienerin hinzugesellten. Die im Titel angedeutete gegenständliche Rechtfertigung will demgegenüber wenig besagen. Die geplante Ausführung in Marmor ist schließlich unterblieben. Klingers Gefühl für das Stoffwüchsige war zu stark, um nicht einzusehen, daß auch diese Gruppe noch eine Art Übungsstück war, die in den edlen Stoff nicht ganz aufgehen konnte.

Nur in einem Fall von freilich überragender Bedeutung ist es zu solcher Ausführung gekommen: in der heißumstrittenen Gruppe „Drama" (Dresdener Albertinum). In den sechs Jahren 1898 bis 1904 ist sie langsam herangereift. Wie immer hat es sich Klinger auch diesmal nicht mit der bloßen Herstellung des Modells genug sein lassen. Dem Steinmetzen wurde nur die roheste Arbeit des Heraushauens anvertraut. Die eigentliche künstlerische Bewältigung des Riesenblockes Laaser Marmors übernahm Klinger allein, und mit vollem Recht sagt Kühn dazu, eine „so phänomenale Leistung" sei bereits an sich so viel, daß man nicht an ihr vorbei könne, „selbst wenn man das Ganze als Gruppe ablehnen zu müssen glaubt".

Die inhaltliche Deutung, zu der die sehr klare Bestimmung des einzelnen doch herausfordert, ist nur schwer zu geben. Der Block, der alles trägt, kennzeichnet mit großer Genauigkeit ein bestimmtes Landschaftsbild. Vor uns haben wir ein Stück geschichteten Höhenlandes, auf dessen hartem Gestein sich nur erst ganz wenig fruchtbarer Boden ansetzen konnte. Es reicht hin, wuchernden Eppich zu nähren. Außer dem Eppich vermochte nur das verirrte Samenkorn eines Waldbaumes dort oben Wurzel zu fassen. Je höher der Baum heranwuchs, um so weiter verkrallte sich sein Wurzelgeflecht, Nahrung suchend, zwischen den Steinen. Schließlich wurde der Baum gefällt, und nur ein Strunk noch mit dem Rest eines tiefen Astes blieb stehen.

An diesem Strunk macht sich ein nackter Mann zu schaffen, die beherrschende Gestalt der Gruppe. Am Boden sitzend spannt er alle seine Kräfte an, den Ast dem Baumstrunk zu entreißen. Was will er damit? Soll er ihm eine Waffe sein? Und gegen welchen Feind?

Zu seiner Seite liegt, ein wenig tiefer, lang hingestreckt ein Weib. Sie scheint zu Tode wund. Eine noch zartere Gestalt, wiederum um eine Gesteinslage tiefer, spricht der Sterbenden Trost zu. Es mag die Tochter sein. Hat ein uns unsichtbarer Feind die Mutter zu Tode getroffen, und ist es dieser Feind, gegen den der Mann auf der Höhe sich nun waffnet?

„Belli Boerorum imago", „ein Gleichnis des Krieges der Buren" sollte eine nachträglich unterdrückte Inschrift an der Stirnseite lauten. Die inhaltliche Erklärung würde danach durchaus in der angedeuteten Richtung zu suchen sein. Und doch ist die Annahme falsch, daß erst der Burenkrieg Klinger die Anregung zu seiner Schöpfung gab. Das erste, was feststand, war die Gestalt des Mannes allein, noch ohne die Frauen, ja ohne die Kennzeichnung einer bestimmten landschaftlichen Umgebung. Es war wieder die Gestalt des Athleten, und so sehr war sie eingeengt auf eine nur körperlich angestrengte Betätigung, daß man das Werk in diesem Zustand der Arbeit einfach den Ruderer nannte.

Als ein Neues kam hinzu der Akt der Liegenden. Wie es heißt, beabsichtigte Klinger erst mit einem Pfeil in ihrer Brust ihre Gegenwart und damit gleichzeitig das Tun des Mannes zu begründen, dessen grimmiger Ausdruck nun auch eine seelische Vertiefung bekam. Erst bei der Ausführung in Marmor kam dann, „weil der Stein noch eine Figur hergab", auch die Tochter hinzu und zur Belebung der breiten Fläche an der linken Seite die ausführliche Kennzeichnung des Waldbodens.

Das ist die Geschichte. Einem jeden steht es nach ihr frei, je nach seiner Schönheitslehre das Ganze abzulehnen oder als „Belli Boerorum imago" gelten zu lassen. Gewiß ist, daß die Geschlossenheit der Anlage, die wir als Schüler der Griechen oder auch als Verehrer Hildebrands verlangen, dem Werke fehlt. Es sind, je nach dem gewählten Standpunkt, drei Werke statt eines, und eine solche Vielheit ist kein Reichtum. Der für das plastisch empfindende Auge vielleicht schwerste Fehler ist, daß die formal berechtigten und an sich sehr schönen Gegensätze des männlichen und der beiden weiblichen Körper stark entwertet sind durch die Parallelen der liegenden Frau zur Seite des Mannes und die gleichlaufenden Rückenlinien an der hinteren Seite. Kommt man aber darüber hinweg, so ist unbedingt anzuer-

kennen, daß jede der drei Sichten von hoher Schönheit ist. Mit der linken Seite sollte man beginnen, die den Mann allein zeigt, hineinversetzt in ein Stück wilder, urwüchsiger Natur; dann sollte man zur Rückseite vorgehen, die das Thema Mann und Weib erst allgemeiner behandelt; schließlich wäre rechts zu enden, wo der ewig schöne Gegensatz der Geschlechter in zwei Akten von klassischer Vollendung sich uns bietet.

* * *

Um dieselbe Zeit, da ihn der männliche Körper als Gegenstand der Bildnerei zu fesseln begann, reizte es Klinger, sich auch im Bildnis zu versuchen, als der Aufgabe, in der sich zwei andere Große neben ihm, Hildebrand und Rodin, als Meister bewährten. Sein einziges gemeißeltes Charakterbild war bis dahin Beethoven gewesen (die drei weiblichen Frauenbüsten, obwohl von bestimmten Persönlichkeiten ausgehend, hatten doch andere Ziele als die einer bloßen Kennzeichnung der Dargestellten). In kurzen Abständen folgen nun einander nicht weniger als sechs Büsten: Liszt, Nietzsche, Wagner, Brandes, Ligner, Wundt.

Das Wesen der guten Bildnisbüste besteht nicht in der möglichst getreuen Wiedergabe des von der Natur Gewiesenen, sondern darin, daß der Künstler bemüht ist, das Leben zu Ende zu denken. Unausgesetzt formen und modeln die Gedanken am Antlitz des geistigen Menschen. Es kann sein, daß das Leben das eigene Werk wieder verdirbt, wenn es weiter gestaltet an einem Kopfe, den der Geist entweder ganz verließ, wie den kranken Friedrich Nietzsche, oder in dem er nur noch als langsam verdämmernde Erinnerung wirkt, wie beim greisen Franz Liszt. Sache des Künstlers ist es dann, an der rechten Stelle eines Lebenslaufes einzusetzen und hier die letzten Schlüsse zu ziehen.

Das tut Klinger. Er gibt nicht den Greis, sondern den Mann Franz Liszt, den Mann Richard Wagner (Tafel 79 und 80); einseitig vielleicht, indem er bei jenem vor allem das Dämonische, das Allegro furioso, bei diesem das Willensstarke betont. Aber alle guten Lebensbeschreibungen sind auch einseitig, und Bildniskünstler und Biograph haben die nämliche Aufgabe. Wie hier das scheinbar Willkürliche wieder zu einem höher Gesetzmäßigen werden kann, ist nicht treffender zu kennzeichnen, als durch ein schönes Wort Frau Cosima Wagners,

die über Klingers Lisztbüste sagt: „Dieses ist die unähnlichste und die beste Büste meines Vaters".

In zwei Fällen wagte Klinger sich über die Büste hinaus ins Monumentale: dem Brahmsdenkmal für Hamburg und dem noch unvollendeten Leipziger Wagnerdenkmal. Beide Werke stehen zum Beethoven in starkem Gegensatz. Suchte dort eine überquellende Erfindung dem Werk des Auserlesenen in alle Verästelungen hinein zu folgen, so herrscht hier eine gehaltene Ruhe vor, die auf nur eine Stimmung zielt. Beim Brahmskopf hält Klinger sich durchaus an das Leben in dem Sinn, wie er es bei seinen Männerbüsten tat. Umrankt wird die Figur von Frauengestalten, den Musen Brahmsscher Tonkunst. Man hat diese Zutat für einen Rodinschen Gedanken erklärt und dabei gerügt, die allzu bestimmte Durchführung der weiblichen Gestalten vermindere die Wirkung des Brahmschen Hauptes. Ganz unbegründet ist der Vorwurf nicht, und es mag wohl sein, daß ein Späterer kommt, der das von Klinger Entworfene in einer Weise weiterführt, die alle Bedenken schweigen macht. Solche nur ahnende, vorausschauende Entwürfe fehlen eben im Lebenswerke keines Großen. Cherubinis „Wasserträger" ist fertig geworden erst in Beethovens „Fidelio", Webers „Euryanthe" in Wagners „Lohengrin".

Über das Wagnerdenkmal ist ein abschließendes Urteil noch nicht möglich. Bekannt ist bisher nur das Gipsmodell der Hauptfigur in halber Größe der geplanten Ausführung. Eine geschlossene, von einem schweren Mantel umhüllte Gestalt von fast archaischer Strenge. Die Kennzeichnung des nach oben gerichteten Kopfes betont im Gegensatz zur Büste weniger das Willensstarke als das Seherische in Richard Wagner. Für den Sockel sind wieder Frauengestalten vorgesehen. Mit großer Spannung kann man die Vollendung grade dieses Werkes erwarten, das von Anfang an für einen ganz bestimmten Platz gedacht ist. Vollendet wird es seine Stelle einnehmen unter den Schöpfungen, die der Allkünstler Klinger gab.

2.

Zu seinem 50. Geburtstag beschenkte Klinger Deutschland mit einem Werk, das wie eine rechte Überraschung wirkte. Es war eine Folge von Zeichnungen in der Art der Radierwerke und nannte

sich „Epithalamia", Braut- und Hochzeitslieder. Daß die stattlichen fünfzehn Blätter nicht radiert, sondern als Lichtdrucke wiedergegeben waren, nahm man als selbstverständlich hin. Es schien ausgemacht, daß Klingers Radierzeit abgeschlossen war. Fast zwei Drittel der Blätter waren denn auch frühere Arbeit, deren Urstücke längst in der Dresdener Sammlung Unterkunft gefunden hatten. Die sechs letzten Blätter aber, und das war die Überraschung, stammten aus den Jahren 1904 bis 1916. Monumentalgemälde und Bildnerei hatten also dem Griffelkünstler Klinger doch nicht allen Platz weggenommen, und wenn er auch nicht mehr radierte, so konnte doch in der reinen Zeichnung sein mit Opus XIII erstorbenes Griffelkunstwerk eine Auferstehung feiern.

Um volle 25 Jahre wurde man in den ersten Blättern der neuen Folge zurückversetzt. Die Arbeit für das Apulejusbuch wirkte damals noch in Klinger nach. Er war erfüllt von griechischem Lebensgefühl wie er es verstand, und suchte sich nun Luft zu machen in einer freieren Schöpfung, als er sie, durch die Worte des Märchens gebunden, bei „Amor und Psyche" hatte geben können. Diesmal wollte er den Ton angeben in einer Reihe von Rahmenzeichnungen, für die ein Dichter dann das seine beisteuern mochte, wie er es umgekehrt das erstemal getan (Elsa Asenijeff hat schließlich diesen Text geschrieben). Als „Intermezzi" sollte das Ganze hinausgehen; unter der Bezeichnung also, die er nach Preisgabe des Werkes seinem Opus IV mitgab. Zwei Intermezzi waren zunächst vorgesehen: „Aus Amors Kriegen" und „Die Geburt von Trojas Unheil". Die leitende Erzählung hatten rechteckige Kopfstücke in feinen Umrißzeichnungen aufzunehmen, die eingelassen waren in ein architektonisch-dekoratives Rahmenwerk von der pompejanischen Art, wie Klinger sie sich damals im Buchschmuck gebildet hatte.

Er begann mit der Schilderung einiger loser Streiche des jungen Amor. Wir sehen den Gott mit Pfeil und Bogen Hippolytos der Phaidra in sanfter Gewalt entgegenführen, sehen ihn im Schlaf von scheuen und doch neugierigen Mädchen bewundert, weiter jungen Burschen zum Tanz aufspielen, und schließlich aus dem Hinterhalt den Pfeil anlegen auf einen Jüngling, der, von zwei Mädchen gehemmt, einer dritten nachhascht (es ist die Szene jener „Menükarte" und des „Abends"). Das alles ist noch ganz in einem spielend leichten

Amor- und Psyche-Stil gegeben und streng symmetrisch umrandet. Sichtbare Kammermusik.

So weit war die Arbeit um 1882 gediehen. Es kam eine erste Unterbrechung von ungefähr drei Jahren. Klinger war nach Berlin gekommen, war vom Traum zum Leben erwacht und sah die Dinge nun anders als vorher. In den Blättern 6 bis 9 (die letzten beiden sind ohne Zweifel dem 6. und 7. zeitlich voranzustellen) ist diese Wandlung deutlich wahrzunehmen. Ein neues „Intermezzo" beginnt, „Die Geburt von Trojas Unheil". Was aber vorerst erzählt wird, ist nur die Geschichte des Erisapfels. Die vernachlässigte Göttin wirft ihr Zankobst mitten zwischen die Olympier, die strittigen drei Schönheiten erscheinen vor Paris, der fällt seinen Urteilsspruch, und Here und Pallas Athene wenden sich entrüstet zum Gehen.

Die Wandlung, von der wir sprachen, gibt sich in erster Linie kund in der steigenden Bedeutung, die das Rahmenwerk gegenüber den Kopfleisten gewinnt. In den Blättern 8 und 9 (Tafel 81 und 82) ist der Rahmen wohl noch gemessen architektonisch und hat keine inhaltliche Beziehung zur Geschichte oben, die genaue Ausführung aber eben der Bauglieder und die wohlgerundeten Zierstatuen zeigen doch den Künstler, der sich, durch das Steglitzer Landhaus angeregt, schon seine eigenen Gedanken macht über das Gesamtkunstwerk. In Blatt 6 und 7 wird weniger gebaut, dagegen wachsen nun Kopfstück und Rahmen zu einer unlöslichen Einheit zusammen. Die Erzählung oben wird rechts und links und unten fortgesetzt, und wie der Griffel nun in einem neuen Stil die Formen behandelt, da ist es uns kein Zweifel mehr: der Maler in Klinger ist tätig geworden. Die Kopfleiste des 7. Blattes namentlich leistet hierin Außergewöhnliches. Hermes und die Göttinnen sind, jedes in seinem Gespann, zum Ida geeilt. Nun stehen die acht Schimmel mit flatternden Mähnen und stampfenden Hufen im Kreis. Und vor ihnen die schönheitstrahlenden Göttinnen. Wie das gleißt! Hermes rüttelt Paris aus dem Schlaf. Der Erwachende ist wie geblendet vor soviel flimmerndem Sonnenlicht. Und wie ihm ergeht es jedem, der Blick hat für diese Art Schönheit.

Der Maler Klinger war in der Tat rege geworden, so rege, daß er sich nicht länger mit den trojanischen Geschichten abgeben mochte. An die zehn Jahre dauerte es, ehe er noch einmal darauf zurückkam, und nun — in den Jahren 1904 bis 1916 — schloß er das Ganze

ab mit den sechs letzten Blättern, die keine eigene Überschrift haben, in Wahrheit aber ein Intermezzo für sich sind, das mit größerem Rechte als das zweite den Titel „Die Geburt von Trojas Unheil" tragen sollte. Paris und Helena tragen die Handlung. Als eine bloße Fatamorgana, von Athene beschworen, erscheint die Königstochter zunächst dem Hirten. Dann werden die beiden einander zugeführt, „der Liebe Sehnsucht" erwacht in ihnen, „der Liebe Erfüllung" wird ihnen gegeben, Athene winkt ihnen freundlich den Abschiedsgruß bei der Fahrt übers Meer. Das Schlußblatt, halb launig, zeigt Homer bei seiner Arbeit. Aus dem Schleier der Schönheitsgöttin purzeln ihm wie Kinderspielzeug die Gestalten seiner unsterblichen Dichtung entgegen. Er sieht darauf hin, wie man das Getümmel eines Insektenschwarms beobachtet, und schreibt mit eifrigem Griffel auf sein stattliches Pergament, was sich da alles begibt. Ein verschlafenes Krokodil, stumpfsinnig wie ein Professor der Homerkunde, schaut ihm bei der Arbeit zu. Hoch oben aber schaukelt auf den Wellen des Meeres der Griechen unendliche Flotte, zur Ausfahrt bereit.

Das Rahmenwerk hat in den Schlußblättern so völlig die Herrschaft an sich gerissen, daß die oberen Leisten nur noch geduldet scheinen. Im Homerblatt ist es ganz weggelassen, und die von rechts und links andrängenden Formen schließen einander. Auch die Zeichnung ist eine andere geworden. Waren die Stücke des ersten Teils noch vom Griffelkünstler Klinger gegeben und die des zweiten vom Maler, so hat im dritten der Bildhauer Klinger das Wort. Alles ist plastisch gerundet, mit einer Kraft im Licht- und Schattenspiel, daß selbst der Stichel noch zu schwach erscheint, das gut auf die Platte zu bringen. Diese Formunterschiede sind vielleicht der größte Reiz der ganzen Zeichnungsfolge, die recht wie ein Zwischenspiel in Klingers Gesamtwerk steht und in ihrem Wechsel sich dem sehenden Auge darbietet wie eine Lebensgeschichte des Künstlers im Auszug.

3.

Wieder waren zehn Jahre um. Wie bei seinem 50. Geburtstag hatte Klinger auch bei seinem 60. eine große Überraschung für die Seinen. Nach den „Epithalamia" durften sie wohl auf einen Zuwachs der reinen Zeichnungswerke hoffen, mit den Radierungsfolgen aber schien es für immer vorbei. Wie groß war darum das Erstaunen,

den Mann, dessen Hand durch den Meißel so schwer geworden sein sollte, als angehenden Sechziger doch noch einmal zu Nadel und Stichel greifen zu sehen! Dem fast schon geschichtlich gewordenen Opus XIII folgte am Ende des Kriegsjahres 1915 als 14. Werk die Märchenreihe „Zelt" (Tafel 83 bis 87).

Mit seinen 46 Blättern ist das „Zelt" das umfangreichste Radierwerk, das Klinger überhaupt geschaffen hat, von Erfindungen übersprudelnd wie eine Jugendarbeit, und dabei — namentlich in den Blättern, in denen die Aquatinta vorherrscht — von einer Leichtigkeit der Ausführung, wie sie Klinger auch in seiner besten Zeit nicht zarter geben konnte. Die Zeichnung ist einfacher geworden, formelhafter, die hellen und dunklen Töne stehen sich flächiger gegenüber. Ein ganz neuer Stil wurde so entwickelt, in dem Elemente aus allen Zeiten Klingers organisch ineinandergehn.

Vertraut und gleichwohl neu in seiner Mischung ist wie das Technische so auch der Inhalt. Eine Märchenfolge wird entwickelt. Wären es Märchen im altdeutschen Sinn, wie Ludwig Richter sie zeichnete, so würde ein gemeinsamer Titel etwa „Spinnstube" lauten. Klinger sagt „Zelt", und deutet schon damit die völlig verschiedene Welt an, die seine Träume durchschweifen. Es sind nicht Grimmsche Kinder- und Hausmärchen mit verwunschenen Prinzessinnen und jagenden Königssöhnen, Heinzelmännchen und sprechendem Tiervolk. Jene andere Welt tut sich auf von Tausend und eine Nacht, wo alles Unruhe ist und die Dinge in einem lodernden Fackellicht bald überhell erscheinen, bald in einen Schlund von Finsternis verschwinden. Am stillen Herd hat die Muhme das Wort: zu den Leuten im Zelt spricht die geschmeidige Odaliske, und was sie sagt, geht ihnen ins Blut und stört die Leidenschaften auf zu jäher, heißer Tat und Untat.

Wie oft seit den Tagen der Romantiker hat es die deutschen Dichter, des Wortes wie des Tons, hinausgelockt in die Fernen des Orients! Dessen Zauber und Wunder wollten sie schildern und eine Welt erstehen lassen, so fremd der unsern wie ein unbekannter Stern. Es ging ihnen allen wie einst Albrecht Dürer, als er, gesättigt mit italienischen Kunsteindrücken, das Leben der Maria auf italienische Art erzählen wollte. Er „ausländerte" von Blatt zu Blatt, im Bauwerk, in den Gestalten — und gab doch schließlich sein deutschestes Buch. So auch unsere Orientschwärmer von gestern und von heute.

Robert Schumann, um nur einen Fall herauszugreifen, meinte in seinen „Bildern aus dem Osten" wunders wie orientalisch zu sein, und ist doch bis in die letzte Wendung hinein der Mann aus Mitteldeutschland geblieben, ein anderer Kolumbus, der auf Amerika auszog und draußen die eigene Heimat fand.

Bei Klinger ist es nicht anders. „Das Zelt" sagt er an. Er läßt uns sehen, wie es in einer spärlichen Weide aufgeschlagen ist vor dem Hintergrund kahler Wüstenfelsen. In diese Wüsten mit ihren Schluchten und Schrecken führen die Abenteuer dann hinein. Wie aber alles so ganz aus der Natur herauswächst, wie Mensch und Tier und Handlung eins mit ihr sind, gibt Klinger doch wieder etwas von Grund aus Unorientalisches. Der Osten berauscht sich am Künstlichen, an der schimmernden Pracht überladener Hallen, an bunten Kleinodien; ein freigewachsener Berg ist ihm ein Unverständliches, erst wenn er ihn erschloß und drinnen eine Schatzkammer fand, kennt er sich aus. Für Klinger bedarf es nicht solcher Vermittlung. Er hat den sicheren Blick des Germanen für alles, was naturhaft ist. Einem Wikinger gleicht er, der auf Ausfahrt hinauszog, und der doch zu Hause ist, gleichviel an welches Gestade sein Kiel ihn trug.

* * *

Nun müßte ja wohl der Erzählungsinhalt der 45 Blätter in Worten wiedergegeben werden. Die Aufgabe ist für einen Schriftsteller lockend, denn sie ließe sich sehr wirksam durchführen. Aber darf man der Lockung hier nachgeben? Als Max Lehrs einige Hinweise von Klinger haben wollte, gab der ihm zur Antwort: „Beim kleinsten Zipfel von Wort geht mir die Illusion aus, und ich will ja auch nur ein Märchen erzählen, und zwar ein richtiggehendes, wo die Köpfe so wenig sicher sitzen wie die Hemden, mal rauf, mal runter. Sengen, ein bißchen Morden, Lieben und Liebenlassen, und das alles in schöner Gegend, bei allerhand Wetter, und gar nicht vegetarisch, sondern Fleisch, viel Fleisch. — Ja, ja! Und dabei weiß ich noch gar nicht, wie es zu Ende geht".

Das wollen wir uns gesagt sein lassen und lieber davon abstehen, in wohlgesetzten Worten die wildbewegten Schicksale der holden Frau zu erzählen, von der die Sage geht, die Taten des hochgemuten Ritters, der sie aus allen Gefahren befreite, und die vielen grausigen Dinge,

die dabei durchgemacht werden sollten. Etwas anderes aber will doch genauer bedacht sein: wie kam Klinger dazu, dieser schweifenden, oft spukhaften Phantastik, die bisweilen so stark zurückweist in die Dumpfheiten seiner Jugend, deren Art seit Jahrzehnten unter ihm lag, noch einmal so ganz sich hinzugeben?

Das Gemeinsame ist, obwohl nichts aus der Frühzeit wörtlich übernommen wurde, bisweilen handgreiflich. Gleich das Vorspiel bringt eine uns wohlbekannte Stimmung. Lang ausgestreckt, wie im schweren Bann eines lähmenden Halbschlafes, schwebt in freier Luft ein Weib; von oben her setzen ihr drei drohende Spukgesichte zu, in der Tiefe kauert ein Teufel. Wir kennen diesen schwebenden Frauenleib (er kommt weiter vor in den Blättern 36, 39 und 46) aus den Szenen „Gefesselt" und „ins Nichts zurück" im „Leben". Eine andere wohligere Vorstellung des Schwebens, die höchstes Liebesglück auslöst, in den Szenen „Verführung" und „Traum" in „Eine Liebe" geschildert, kehrt wieder im Blatt 12. Das grausig Erhabene eines Felssturzes hatte Klinger früher mehrfach behandelt („Intermezzi", „Brahmsphantasie"): auch das wird, mit ganz anderen Mitteln, aber in der gleichen Stimmung, im „Zelt" wieder aufgenommen (Blatt 20). Mit besonderer Eindringlichkeit wird im zweiten Teil das dämonisch Entsetzliche durchgeführt, das zahlreiche Erinnerungen wachruft aus Klingers Erstlingswerk. Vom anderen Ende des Weges dann wieder ein Schwelgen in der reinen Schönheit eines schwanengleichen Frauenleibes. Es gibt keine Spanne in Klingers langer Entwicklungszeit, an die hier nicht lebhafte Anklänge wahrzunehmen wären. Wie sollen wir das verstehen?

Ein Mann nah an die Sechzig hat dieses Werk geschaffen. Das ist die Zeit, in der die dichterischen Geister mit ihren Lebenserinnerungen herauszukommen pflegen. Einen Band Lebenserinnerungen hat Klinger auch in seinem „Zelt" gegeben. Nicht in Worten und nicht in streng zeitlich geordneter Folge. Dann hätte er von sogenannten Wirklichkeiten sprechen müssen und von äußeren Dingen, die für ihn in Wahrheit nie die eigentlich starken Erlebnisse gewesen sind. Wenn je einer, so kann Klinger mit Walther von der Vogelweide fragen: „Ist mir mein Leben geträumet, oder ist es wahr?" Traum ist sein innerlichstes, sein eigentlichstes Leben, Träume waren ihm, was anderen Menschenbegegnungen und Geschehnisse sind, die

in ein Dasein bestimmend eingreifen. Davon spricht er, von schwarzen Träumen und lichten, beseligenden und schreckhaften, wie sie kamen und gingen und ihn zu dem machten, den wir heute in ihm verehren.

4.

In einem Buch über Johann Sebastian Bach, das der Elsässer Albert Schweitzer geschrieben hat, wird es für eine rein äußerliche Sache erklärt, die Künste nach den Stoffen einzuteilen, deren sie sich zur Darstellung der ihnen vorschwebenden Welt bedienen. Musiker werde genannt, wer sich in Tönen ausspreche, Maler, wer es in Farben, und Dichter, wer es in Worten tue. „Das aber ist eine rein äußerliche Unterscheidung. In Wirklichkeit ist der Stoff für den Künstler etwas Sekundäres. Er ist nicht nur Maler, oder nur Dichter, oder nur Musiker, sondern alles zusammen. In seiner Seele wohnen verschiedene Künstler nebeneinander. Sein Schaffen beruht auf ihrem Zusammenwirken. An jedem seiner Gedanken sind alle mitbeteiligt. Der Unterschied besteht nur darin, daß bei dem einen dieser, bei dem andern jener vorherrscht, und daß sie jedesmal die Sprache wählen, die ihnen am geläufigsten ist".

Allgemeiner bekannt ist, wie Goethe noch in seinen Mannesjahren unschlüssig war, ob das Wort oder das Bild das rechte Mittel sei, den Menschen Kunde zu schaffen von der ihm eingegebenen Welt. Michelangelo war ebenso Dichter wie Maler, Bildhauer wie Bauherr; mit den verschiedensten Mitteln gab er der nämlichen Sache Ausdruck. Wer Ohren hat zu hören, gewahrt in Schillers Werken das Musikalische, wer Augen hat zu sehen, das Bildhafte bei Richard Wagner. Es läßt sich streiten über Einzelheiten, in denen Schweitzer bei Bach das Malerische nachzuweisen sucht: die Grundansicht aber, daß mit bloßer „absoluter" Musik einem Erwählten wie diesem nicht beizukommen ist, trifft unbedingt das Richtige.

Und was für Bach gilt, gilt für alle anderen Großen. Freilich nur für sie, der Schweitzersche Satz hat seine Grenzen. Man kann es gradezu als einen Prüfstein für die König- oder Kärrnernatur eines Künstlers nehmen, ob er im angedeuteten Sinne Allkunstwerke schafft, und was er mit den Allkunstwerken will, oder ob er sich beschränkt im rein Stofflichen einer bestimmten Kunst, in der er seine

eitlen Formenspiele treibt. Nur jene Naturen können „in Zungen reden", sich aller Welt verständlich machen, indem sie Werke geben, nicht nur über die einzelnen Künste, sondern über die gesamte Kunst hinaus. Diese hingegen sprechen eine Kirchturmmundart, sie wissen noch nichts von einer Freizügigkeit des Geistes, und wenn sie in ihrer Gebundenheit sich trösten mit einem dummdreisten Fachmannstolz, einer Verachtung des Volkes, dem die Kunst seit je ein bloßes Mittel war, nicht aber Ziel und Zweck, so ist das nur eine Bestätigung mehr für ihre niedere, unfreie, ja unreife Art.

Die vorauguſtliche Denkart, wie sie von den meistgehörten Kunstrichtern vertreten wurde, war ganz eingestellt auf das Formale, das Einzelkünstlerische und Stoffliche. Den Charakter ganzer Kunst-, ja ganzer Kulturzeiten glaubte man aus der Wesensart irgendeines Stoffes herleiten zu können, der irgendwann einmal als besonders brauchbar entdeckt worden sei und dessen Gesetze nun die ganze Zeit sich untertan gemacht hätten (bis tief in die Vorzeit hinein haben halbschlächtige Geister so gefolgert). „Kunst ist Form" und „Form ist Logik des Stoffes" war aller Weisheit letzter Schluß. Wohin wir mit solcher Weisheit kommen, hat der Fall Böcklin gezeigt, dem man den Charakter eines Malers, und vorher schon der Fall Richard Wagner, dem man den Charakter eines Musikers einfach absprach. Auf das künstlerische Schaffen selbst griff der Götzendienst des Stoffes über. Die Fetische kümmerlichster Naturvölker, die Fratzen des Pariser Apachismus kamen so zu ungeahnten Ehren, denn eine gewisse „Logik des Stoffes" lag ja auch in ihnen.

Auch Klinger hatte unter solchen Beschränktheiten zu leiden. Man schlage die üblichen Kunsthandbücher nach. Die Begabung des Auserwählten wagt ihm wohl keiner zu bestreiten, aber nirgends soll er recht zu Ende gekommen sein. Kaum war er als Radierer so weit, alle anderen zu überholen, versuchte er es mit der Malerei; dann mit der Bildnerei, ja mit der Erläuterung durchs Wort. Und wie die Grenzen der Künste verwischte er die aller Kunst überhaupt, indem er mit ganz bestimmten Inhalten etwas an sich Außerkünstlerisches zu bieten strebte. Das wurde festgestellt, nicht aber, um Klingers Größe und Überlegenheit zu erweisen, sondern seine Unzulänglichkeit in einer bestimmten Kunstart. Wir haben keine Ursache, uns lange mit der Widerlegung solcher Falschurteile aufzuhalten.

* * *

Meunier hat einmal von sich gesagt, es gebe zwei Leben in seinem Leben. Die Formel paßt auch auf Max Klinger, und unendlich weiter als bei dem Belgier ist bei ihm die Spanne der Entwicklung, die das eine Leben trennt vom andern. Aus den untersten Tiefen menschlicher Kultur hat Klinger sich mühsam emporarbeiten müssen. Man kann, was die ersten Schichten des Klingerschen Lebenswerkes hergeben, noch nicht einmal als die Äußerungen einer irrenden Todesfurcht ansehen. In der Furcht vor dem Tode steckt doch eine gewisse Liebe zum Leben, ein Bangen um seine Güter, die man festhalten möchte. Das aber ist es nicht. Von einer Lebensangst möchte man eher sprechen, einem Grauen vor der Welt des Willens. Schon die Auffassung des Schicksals Jesu, der bei Klinger als ein Verstoßener erscheint, ein in das Leben und seine Schrecken Verbannter, ist solchen Geistes.

Dieses Furchthafte, Lebensverzagte beherrscht den jungen Klinger. Als nordisch und besonders deutsch vermögen wir es nicht anzuerkennen. Es ist tatsächlich niederer Art, ansprechend einzig durch die Aufrichtigkeit, mit der hier eine Natur zu der ihr gemäßen Äußerung gelangte. Groß im Sinne dessen, was wir aus dem Geiste unserer Rasse heraus als groß und tüchtig verstehen, ist es nicht. Wir können ihm unsere Aufmerksamkeit widmen, nicht aber unsere Bewunderung. Schlechthin bewundernswert hingegen ist, wie Klinger dann, als er des Niederen sich langsam als eines solchen bewußt wird, als er das Leben nicht länger fürchten, sondern es begreifen, es lieben und anbeten lernt, mit ehernem Willen sich auch in seiner Kunst zu solcher Weltanschauung erzieht.

Wir folgen dem Werdegang in den Wandlungen des Todesgedankens, die Klinger durchmachen sollte, von den gestrichelten Zeichnungen der siebziger und achtziger Jahre an bis zu den großen Stichen später. Den ersten Klingerschen Antworten auf die ewige Sphinxfrage alles Geborenen fehlt noch das Stirb und Werde. Der Tod ist ihm ein Dämon, der uns hinunterstößt in grundlose Tiefen, wie der Albtraum den Schlafenden abstürzen läßt, daß er zu fallen meint, endlos zu fallen; mit allen Gliedern sucht er einen Halt, und kann ihn doch nicht finden. Es gibt eine verklärende, beruhigende Form dieser Todesanschauung. Klinger hat ihr als Fünfundzwanzigjähriger Ausdruck geschaffen im Schlußblatt der Folge „Ein Leben", wo ein

toter Leib ins Meer der Vergessenheit taumelt, wie ein welkes Blatt hinsinkt in unbewegter Luft. Es ist das indische Nirvana. Die Seele sucht nach einem völligen Verlöschen des Seins, das wir in einem tieferen Sinne ein Verwesen nennen können. Eine solche letzte, müde Weisheit aber war dem jungen Klinger im allgemeinen fremd. Der quälende Gedanke, der ihm nicht Ruhe läßt, ist der des Ungewissen, des Zwischen-zwei-Welten-Gestelltseins alles Geborenen. Tod und Leben spielen Fangball mit dem Wesen, werfen es einander zu, und die arme Kreatur mag sehen, wie sie sich zurechtfindet zwischen den unbekannten Gewalten, über die ihr keine Macht gegeben ist.

Menschliche Urzustände, ein noch unfestes, auf kein bestimmtes Ziel gerichtetes Fühlen und Denken walten auch hier. So haltlos und wankend sieht den Tod und das Leben jedes Naturvolk, dessen Geist noch nomadisch zwischen den Reichen umherstreift. Die Dämonen der Nacht, Gespenster und Vampyre sind ihm wirkliche Wesen. Der Tote ist nicht tot, seine Krallen können hineinlangen ins Leben. Speise und Trank legt man nieder an sein Grab, ihn günstig zu stimmen. Die Leiche wird gefesselt, mit schweren Steinen belastet, auf daß die Seele nicht mehr umgehen könne. Und aller Zauber und alles Gebet vermag die Wiederkehr doch nicht zu hindern, die so schreckliche Schatten wirft in das Leben derer, die noch sind.

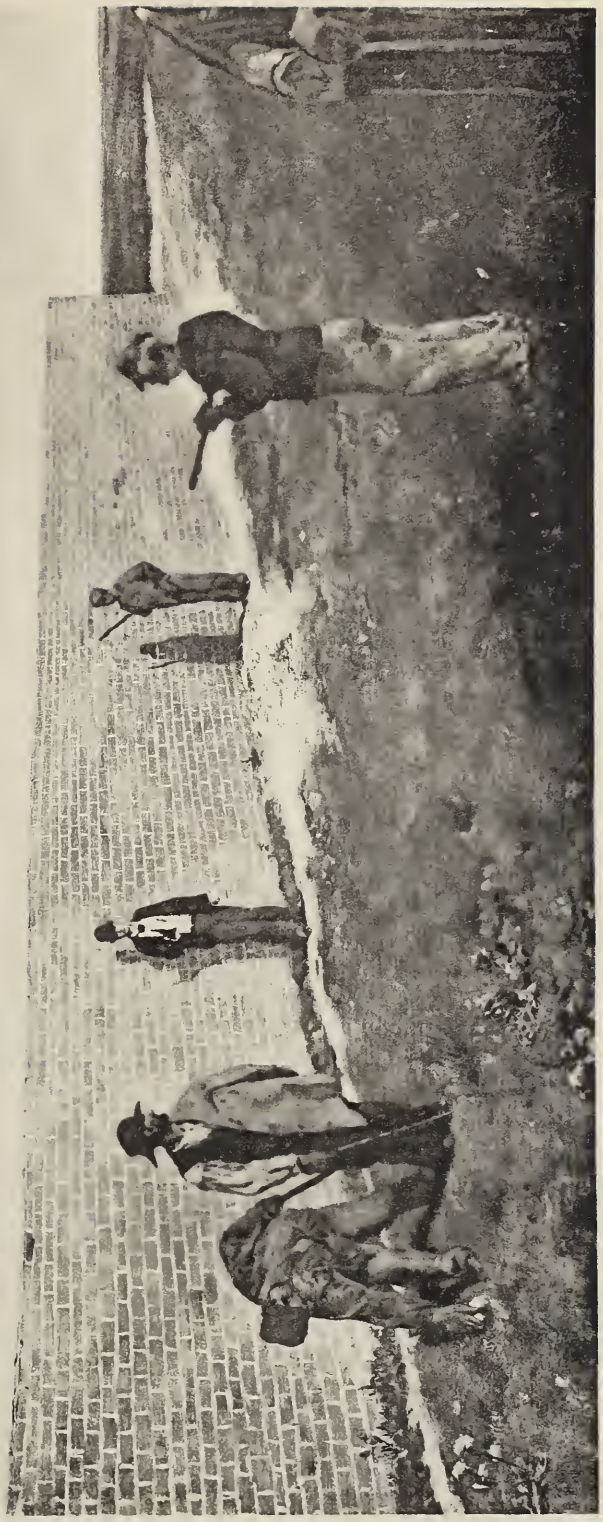
Dieser niederen Form jenseitiger Gedanken sehen wir entgegengestellt die höhere, zu der sich die nordische Rasse hinaufarbeitete. Sie hat das „Stirb und Werde", der Tod ist ihr „wie das Winken eines Auges, welches das Sehen nicht unterbricht", und in dieser Einsicht überwindet sie gleichermaßen Lebensangst wie Todesfurcht. Das ist der Sinn des Klingerschen „Und doch", das über seinem letzten Werk „Vom Tode" steht, einem Werke, das mit größerem Recht „Vom Leben" hieße.

Die letzten Wandlungen vollziehen sich in den Schöpfungen des Malers und des Bildners Klinger. Als ein Sinnbild des Radierers könnte man jenes Blatt „Der Künstler" nehmen, der sich, von der Schönheit geleitet, doch immer noch umsehen muß nach der Stimme des Elends, die selbst in den Herrlichkeiten dieser Welt noch nicht verstummen will. Es ist wie die mahnende Rede des Gastfreundes, der auf alle Freuden des Polykrates den ewigen Einwand von der Götter Neide bereithält. Davon ist der Maler und vollends der Bild-

ner Klinger erlöst. Hier ist er ganz herausgetreten aus den Schatten seiner Jugend in die Sonne vollen Lebens. Die „Furchtbarkeit des Daseins" hat ihn verlassen, und anbetend sinkt er nieder vor den holden Wundern dieser „prachtvollen Welt". —

Lessing gesteht, wenn ein Gott ihm die Wahl freiließe zwischen der reinen Wahrheit und dem bloßen Suchen nach ihr, so würde er flehen um die zweite Gabe. Wir heute empfinden ähnlich die Kunst. Jene mächtigen Gestalten der Romanen, die das Schöne besaßen von Anfang an, sagen uns weniger als die oft irrenden Geister des eigenen Blutes und Stammes, die nach der Schönheit suchen gingen. Ein solcher Suchender, einer, der mit seinem Dämon gerungen hat, und der ihn unter sich zwang, ist auch Max Klinger.

Gedruckt bei Max Stadthagen, Berlin W 57



Spaziergänger — Ölgemälde

Der Tod als Tröster des Gefangenen — Zeichnung

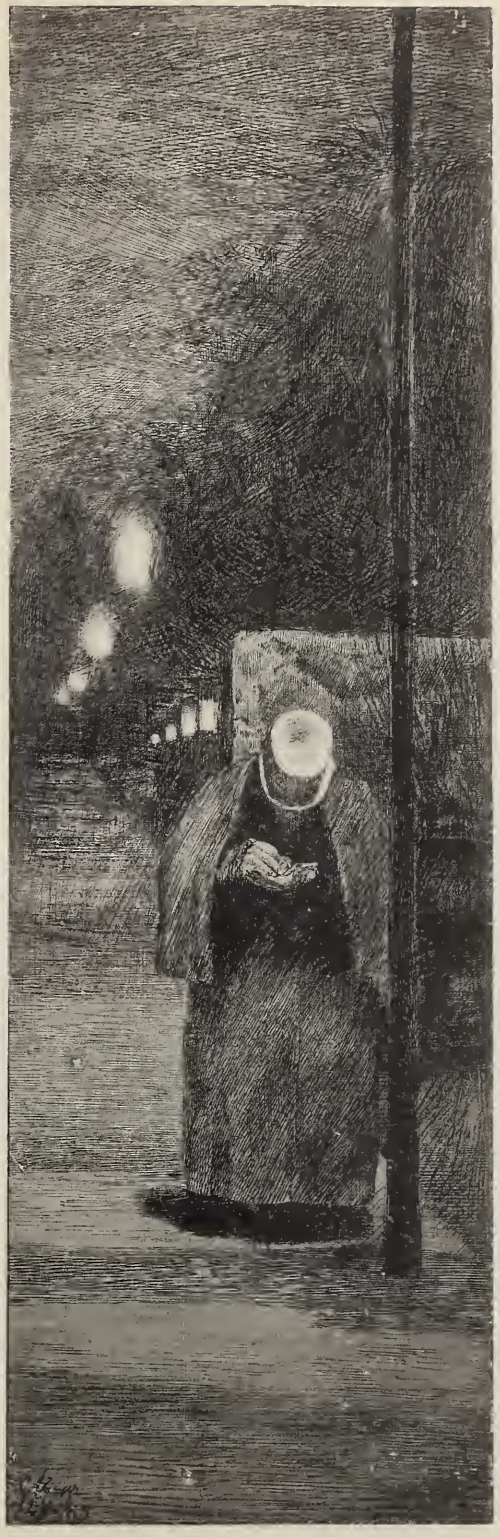
Johannes als Prediger in der Wüste

Tafel 5

Alpdrücken — Zeichnung

Christi Bergpredigt — Federzeichnung

Zirkusreiterin — Zeichnung



Droschkenkutscher — Zeichnung

Titelblatt zu „Radierte Skizzen"

Schaukel aus „Radierte Skizzen"

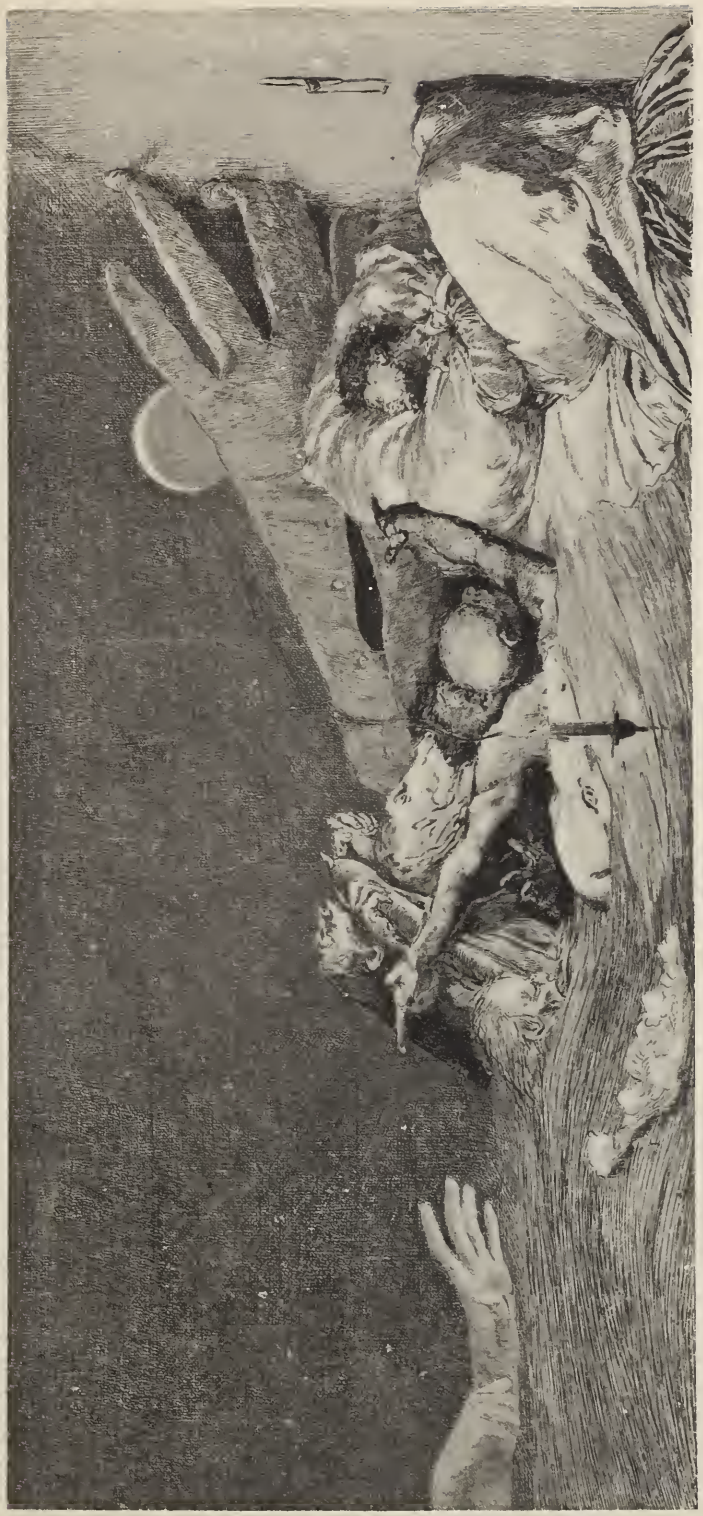
Verfolgung aus „Radierte Skizzen"

Christus vor dem Hohenpriester — Tuschzeichnung

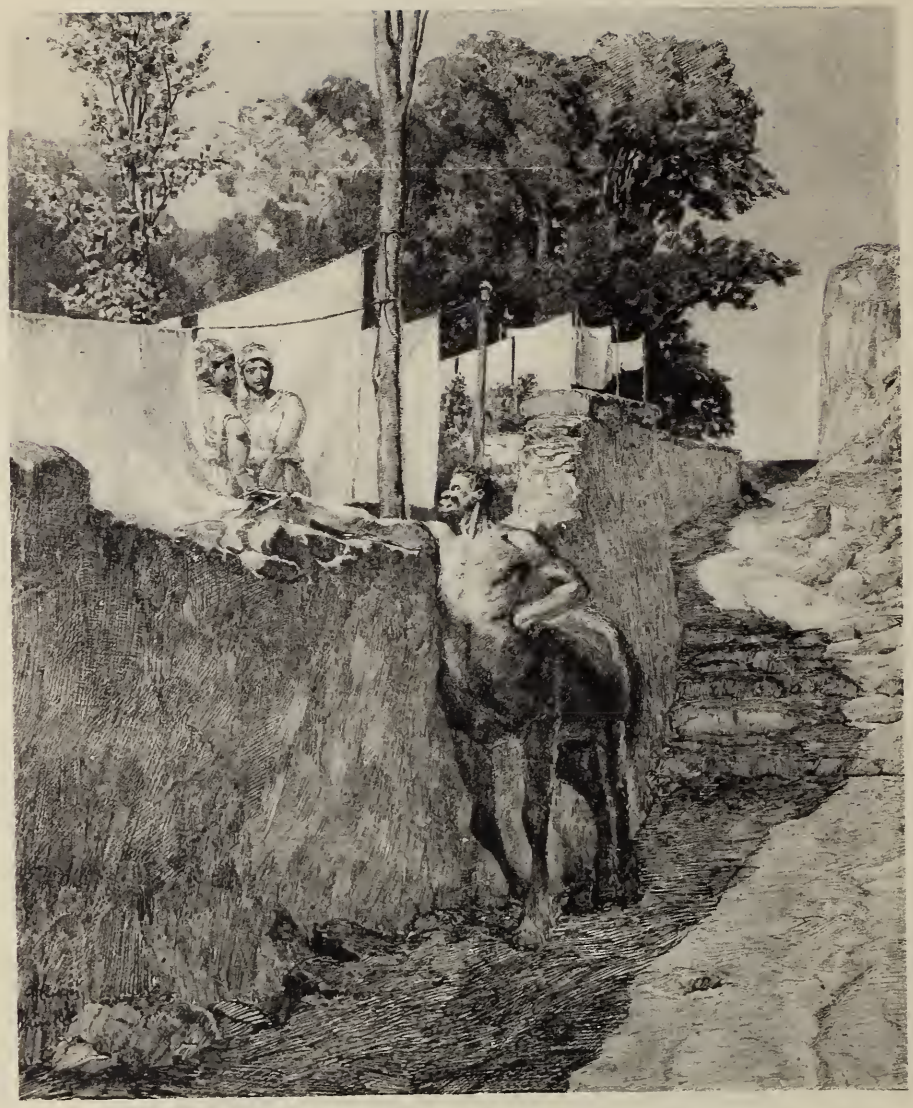
Christus vor Pilatus — Zeichnung

Wünsche aus „Ein Handschuh"

„Huldigung aus „Ein Handschuh“



Angste aus „Ein Handschuh“



Zentaur im Gespräch mit Wäscherinnen
Zeichnung

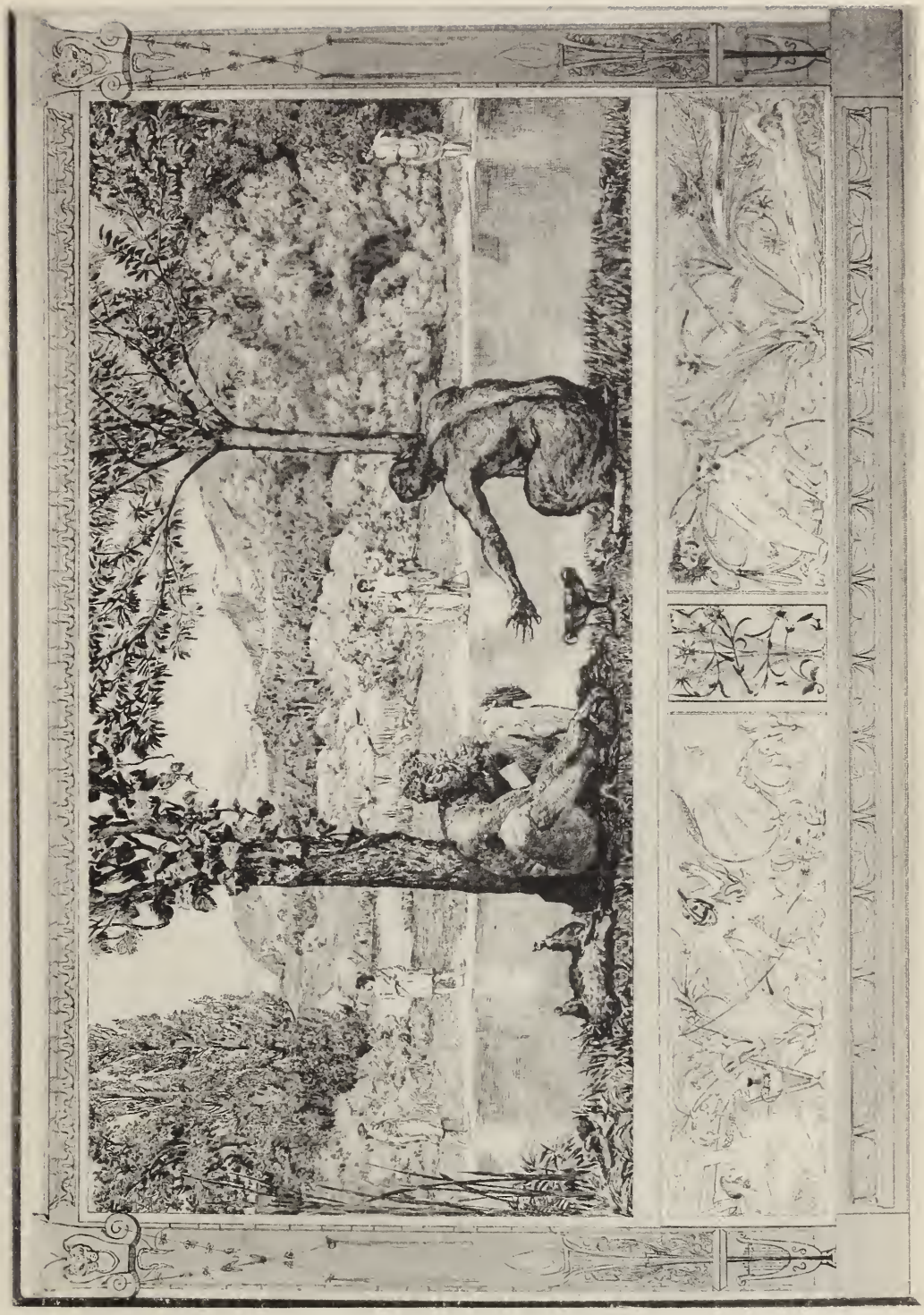
Amor auf Mädchen schießend — Radierung

Triumph der Liebe zu Geibels „Klassisches Liederbuch" — Zeichnung

Pyramus und Thisbe I aus Opus II

Tafel 21

Pyramus und Thisbe III aus Opus II



Narcissus und Echo I aus Opus II

Titelblatt zu „Rettungen ovidischer Opfer", Opus II

Erziehung Amors aus Opus V

Oceans nieder, und gehorsam harren die Meerbewohner ihrer Wünsche, noch ehe sie ausgesprochen, bereit sie zu erfüllen. Es erscheinen im Chorgesange die Töchter des Nereus und Portunus rauh mit bläulichem Bart und Salacia die glitzernde Fischernymphe und Palämon der kleine Lenker der Delphine und die Schaar der Tritonen durch die Fluten springend. Dieser bläst auf tönender Muschel, jener hält das Seidengewand gegen den Strahl der glühenden Sonne, ein anderer trägt der Herrin den Spiegel vor, andere schwimmen um den zweispännigen Wagen. Ein solches Gefolge begleitet Venus, wie sie zum Oceanus hingeht.

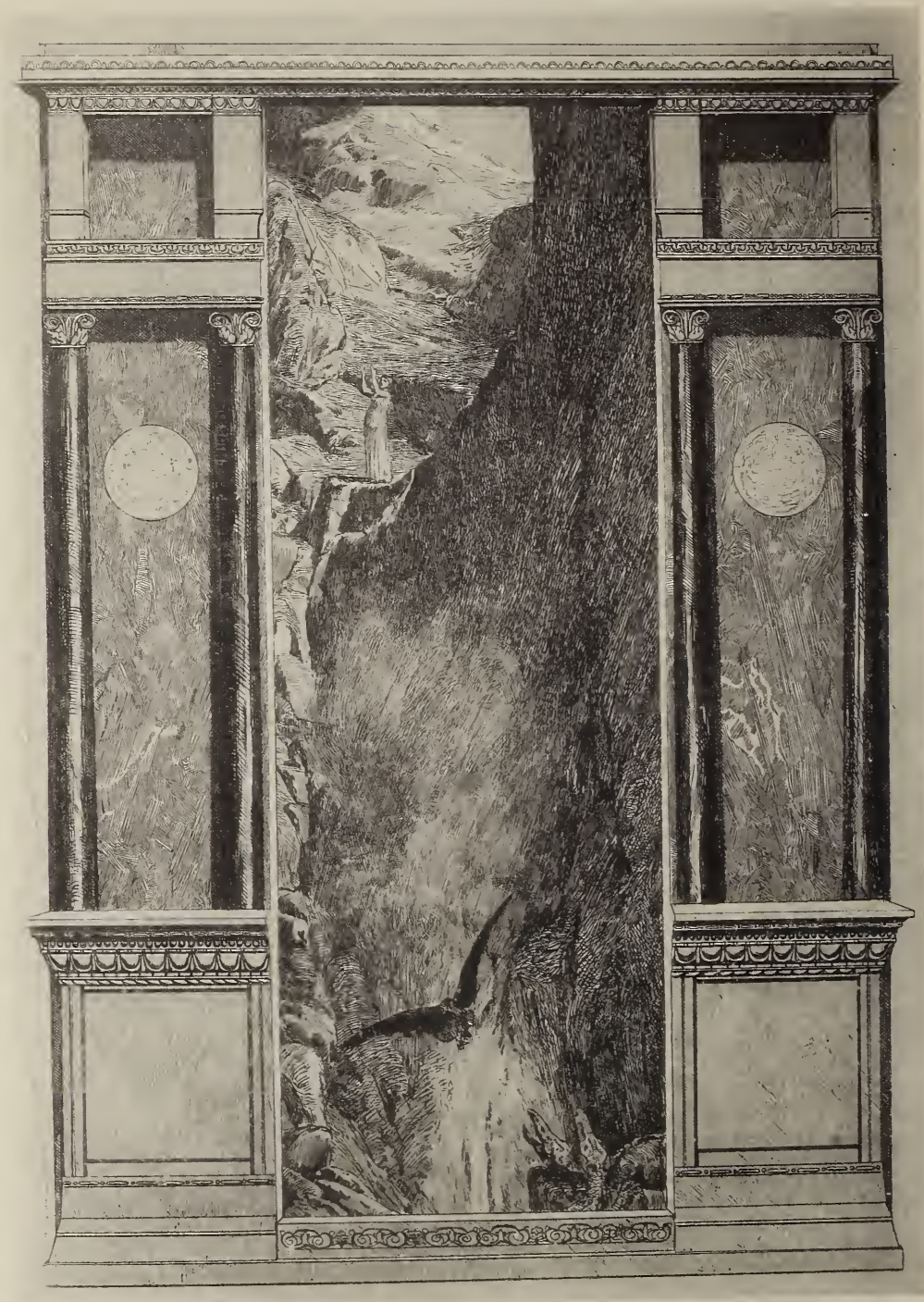
Unterdessen genoss Psyche nicht die erwünschte Frucht ihrer glänzenden Schönheit. Sie wird gesehen von allen, gerühmt von allen, aber Niemand, kein König oder Königssohn, keiner vom

Venus auf dem Meere aus Opus V

Singvögel verkünden mit süssem Gesange die Ankunft der Venus. Die Wolken schwinden und der Himmel öffnet sich der Göttin; der höchste Aether empfängt sie mit Freude, und weder den Adler noch die räuberischen Habichte fürchtet die sangkundige Schaar ihres Gefolges. Venus wendet sich gleich nach der königlichen Burg des Jupiter und verlangt mit stolzer Bitte den Dienst des Mercur. Die dunkle Augenbraue des Jupiter winkt Gewährung.

Da tritt Venus in Begleitung Mercurs triumphirend in den Himmel ein und spricht betrübt zu ihm diese Worte: „Du weisst, theurer Bruder, dass deine Schwester Venus nichts ohne deinen Beistand gethan hat, und gewiss ist dir auch bekannt, wie lange ich nach dem Versteck jener Magd suche. Es bleibt mir nichts übrig, als dass du eine Belohnung für ihr

Psyche ausruhend aus Opus V



Psyche und der Adler Jupiters aus Opus V

Kämpfende Zentauren aus „Intermezzi"

Simplicius am Grabe des Einsiedlers aus „Intermezzi"

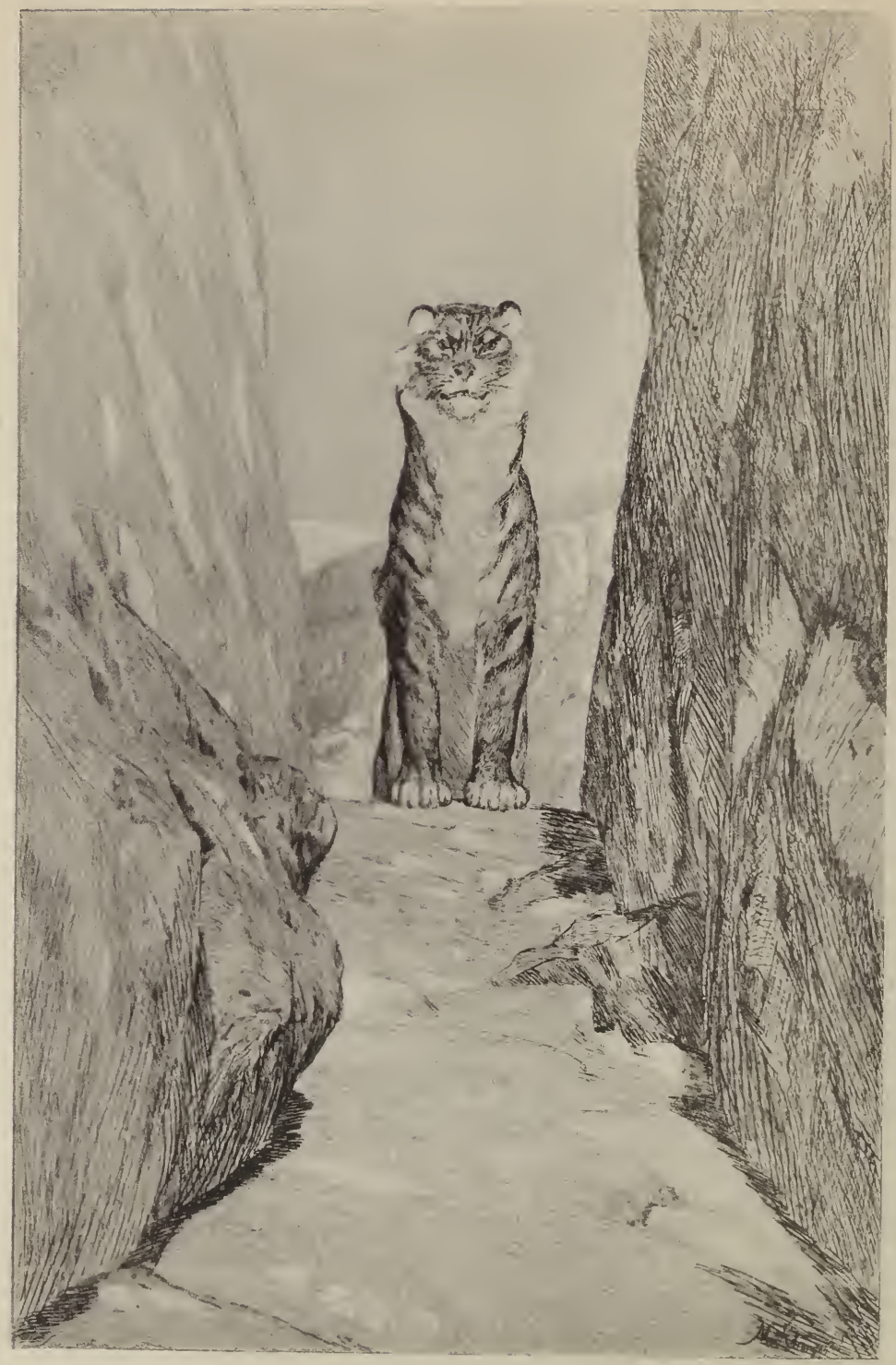
Gefallener Reiter aus „Intermezzi"

Die Chaussee aus „Vier Landschaften"
Zeichnung

Die Chaussee aus „Vier Landschaften“
Radierung

Eva aus „Eva und die Zukunft“, Opus III

Vertreibung aus dem Paradies aus Opus III



Erste Zukunft aus Opus III

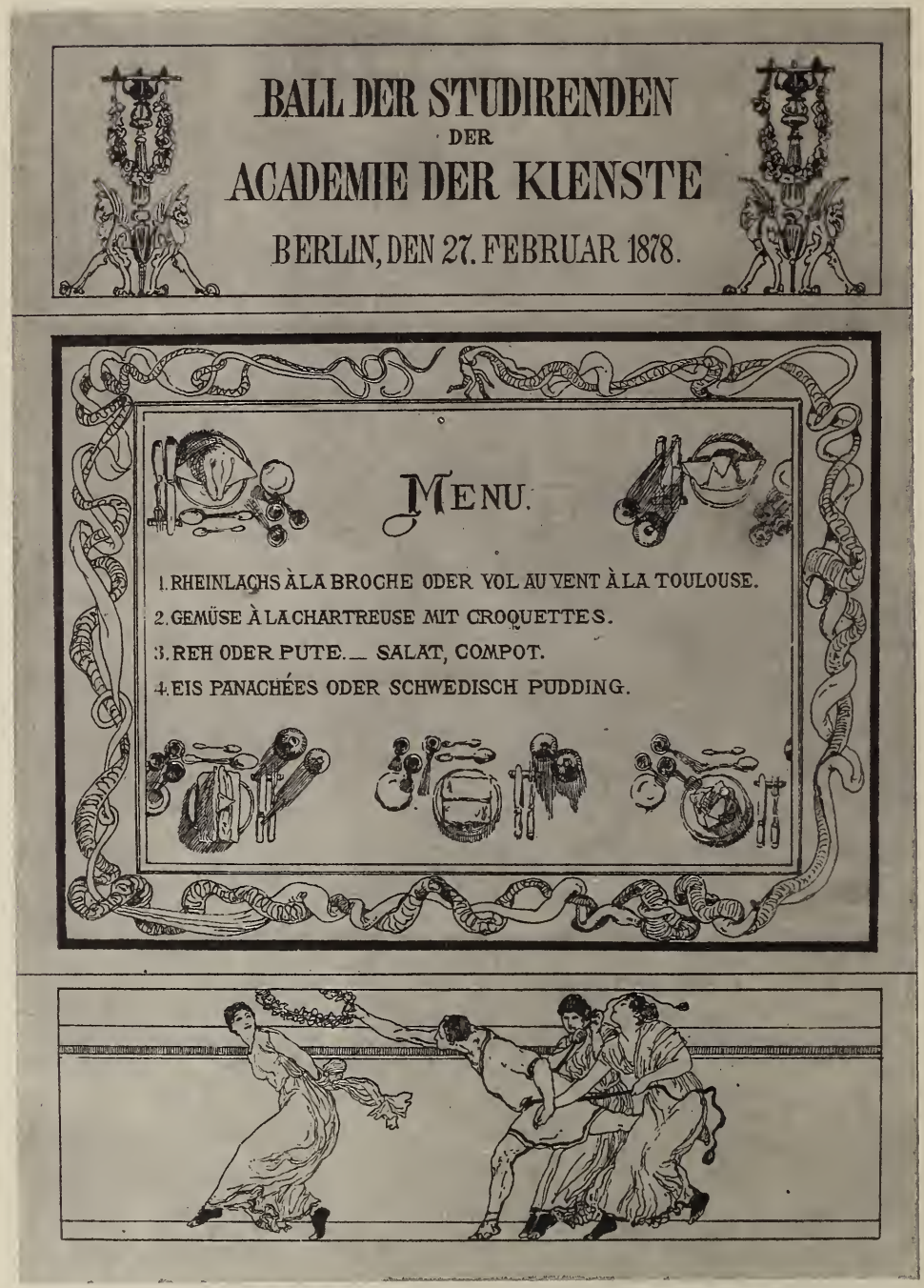
Dritte Zukunft aus Opus III

Eine Mutter III aus „Dramen“

Märztage III aus „Dramen“

Träume aus „Ein Leben"

Christus und die Sünderinnen aus „Ein Leben"



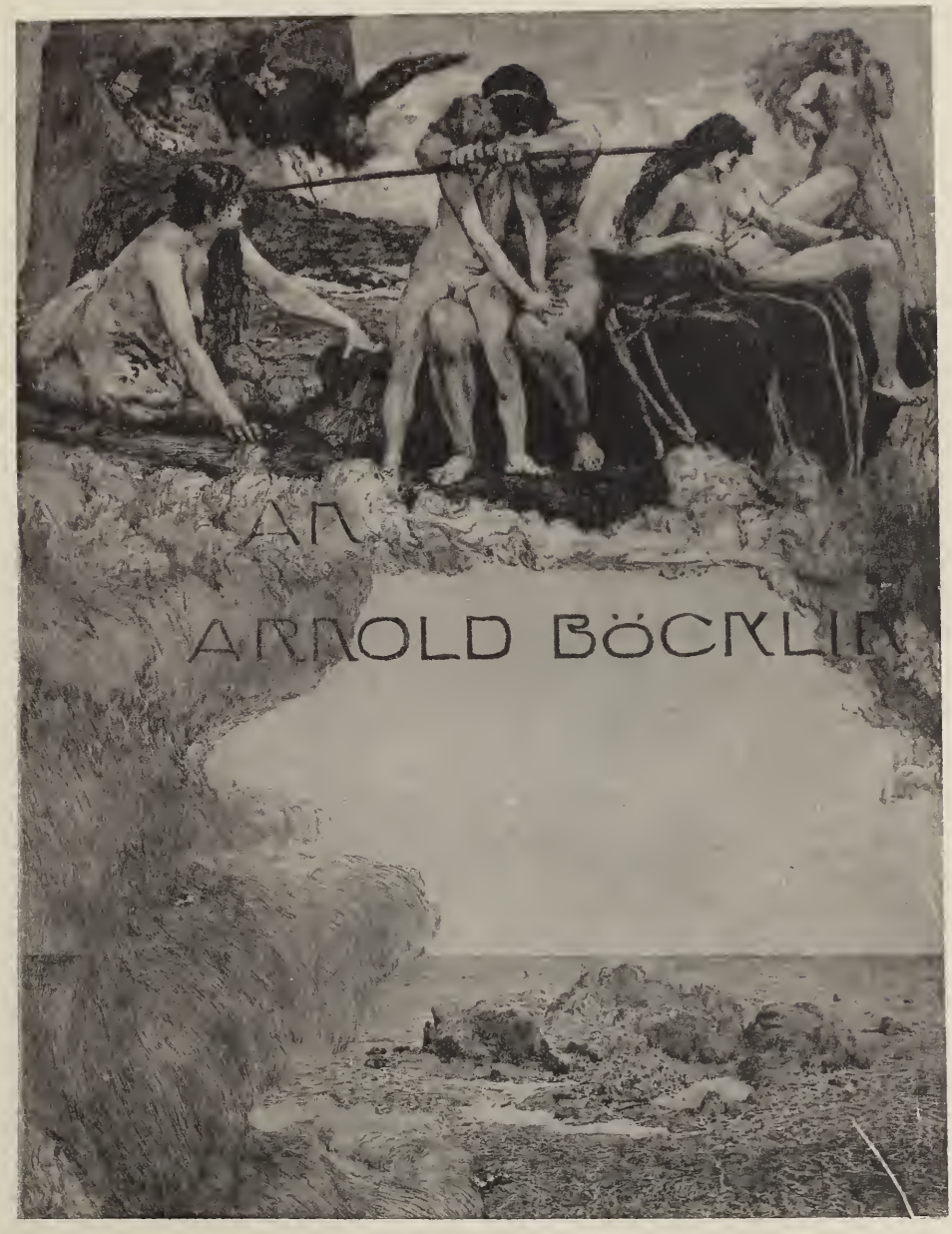
Speisenkarte für ein Akademikerfest
Lithographie

Wandbild für das ehemalige Landhaus Albers
Ölgemälde

Friese für das ehemalige Landhaus Albers — Ölgemälde

Urteil des Paris — Ölgemälde

Menzel-Festblatt



Widmungsblatt zu „Eine Liebe"

Glück aus „Eine Liebe“

Tod aus „Eine Liebe"

Nacht aus „Vom Tode", erste Folge

Kind aus „Vom Tode", erste Folge

Der Tod als Heiland aus „Vom Tode", erste Folge

Pest aus „Vom Tode", zweite Folge

Elend aus „Vom Tode", zweite Folge

Tote Mutter aus „Vom Tode", zweite Folge

Studie zu „Tote Mutter" — Zeichnung

An die Schönheit aus „Vom Tode", zweite Folge

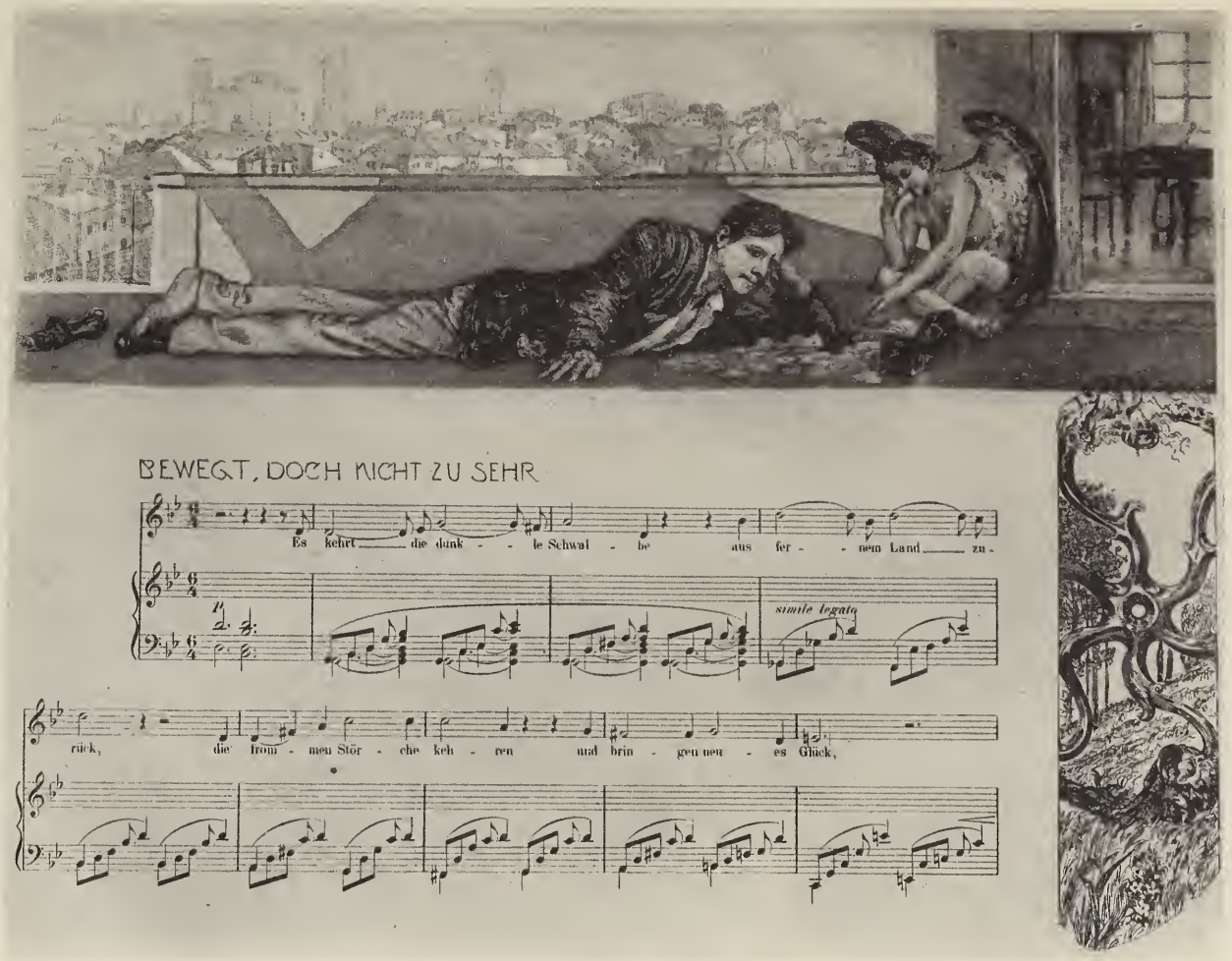
Elend, erste Fassung aus der Folge „Vom Tode II"

Kreuzigung Christi — Ölgemälde

Erster Entwurf zur „Kreuzigung Christi“ — Ölgemälde

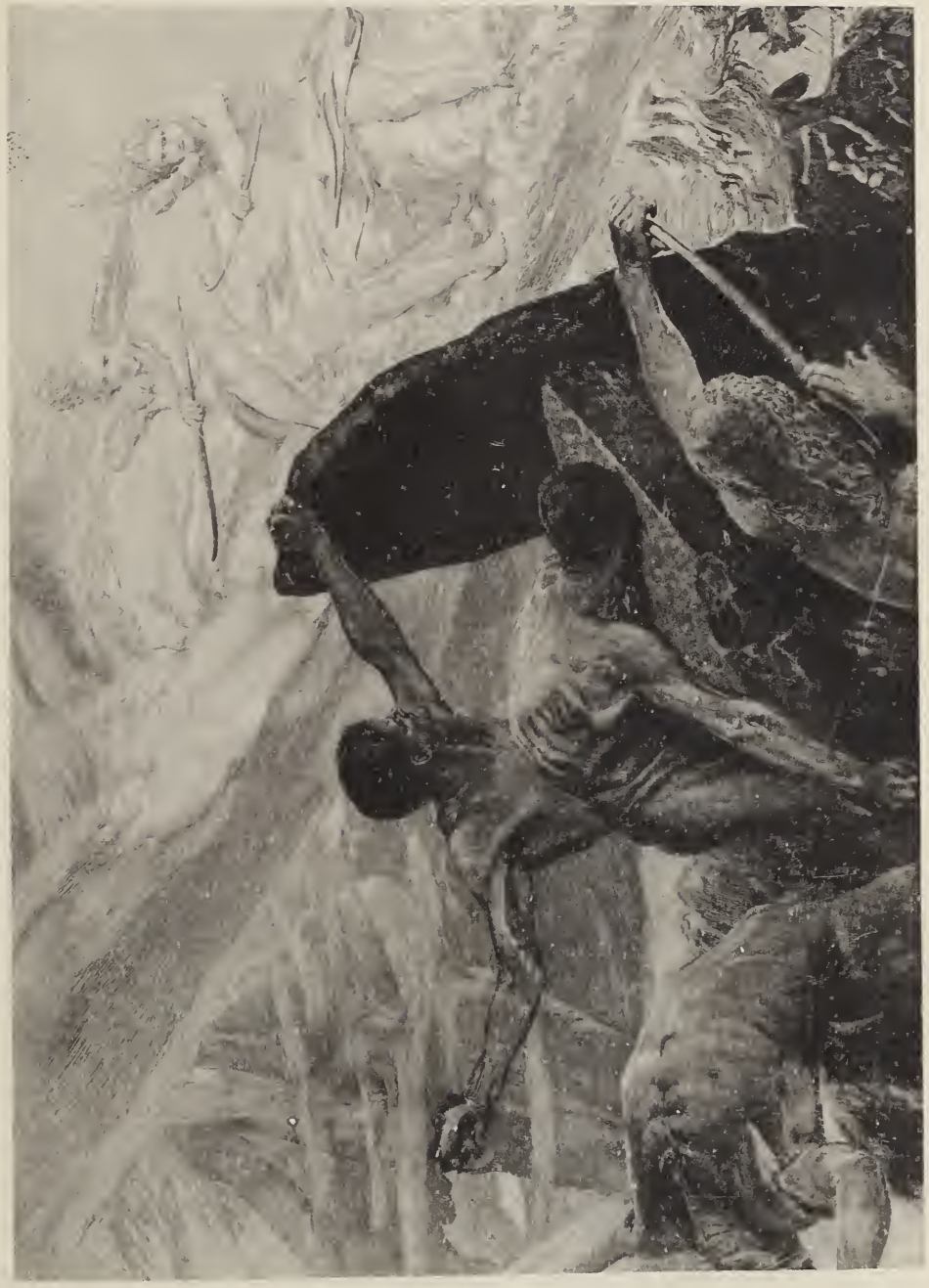
Magdalena, Studie zur Kreuzigung — Zeichnung

Akkorde aus „Brahmsphantasie"



Alte Liebe und Rad der Zeit aus „Brahmsphantasie“

Evokation aus „Brahmsphantasie"



Titanen aus „Brahmsphantasie“

Fest aus „Brahmsphantasie"

Studie zum Fest aus „Brahmsphantasie" — Zeichnung

Opfer aus „Brahmsphantasie"

Aphrodite aus „Brahmsphantasie"

Der befreite Prometheus aus „Brahmsphantasie"

Salome — Marmor

Kassandra — Marmor

Beethovendenkmal (ohne Seſſel) — Marmor

Beethovendenkmal — Marmor

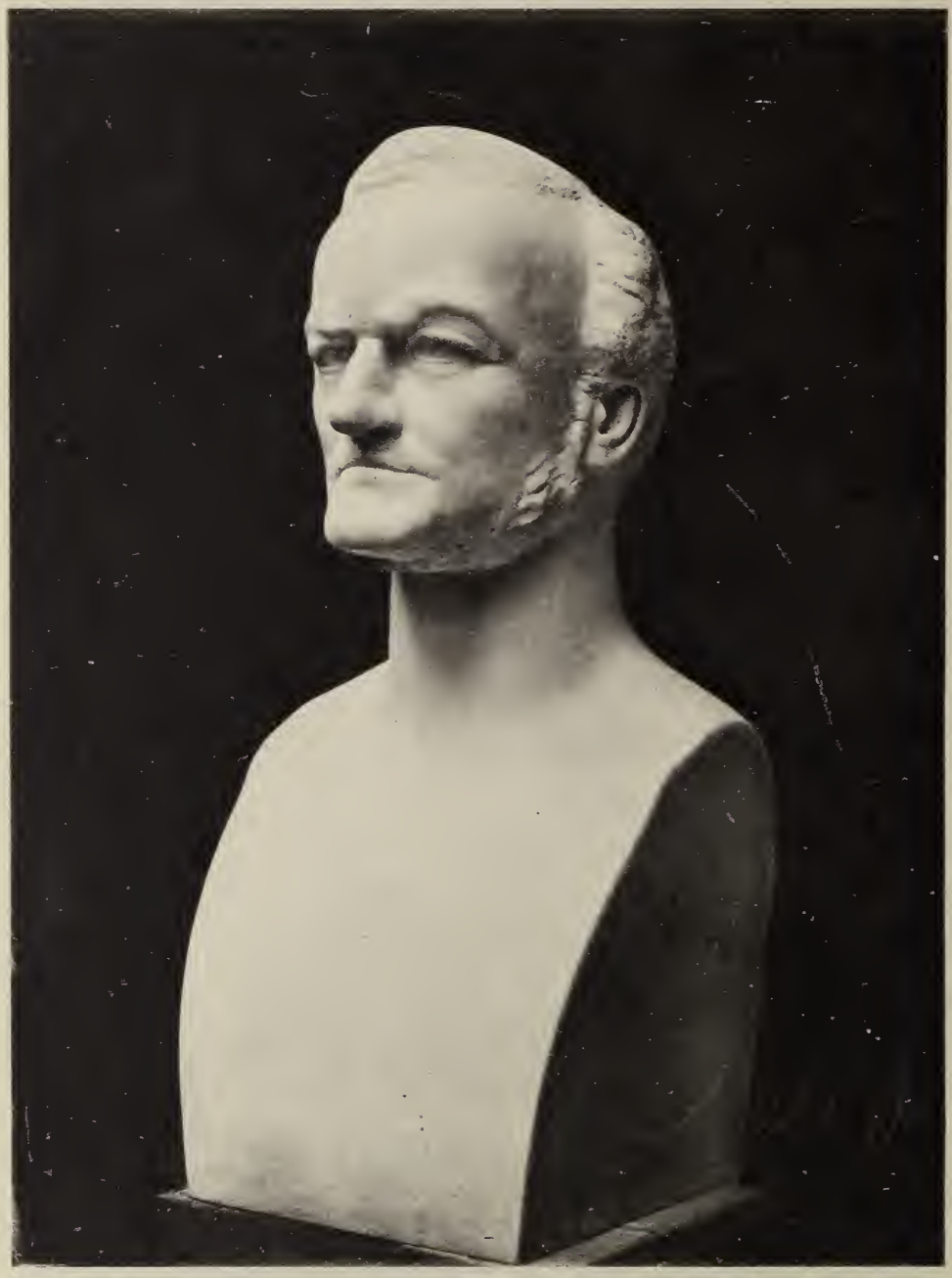
Sessel des Beethovendenkmals — Bronze

Sessel des Beethovendenkmals — Bronze

Sessel des Beethovendenkmals — Bronze

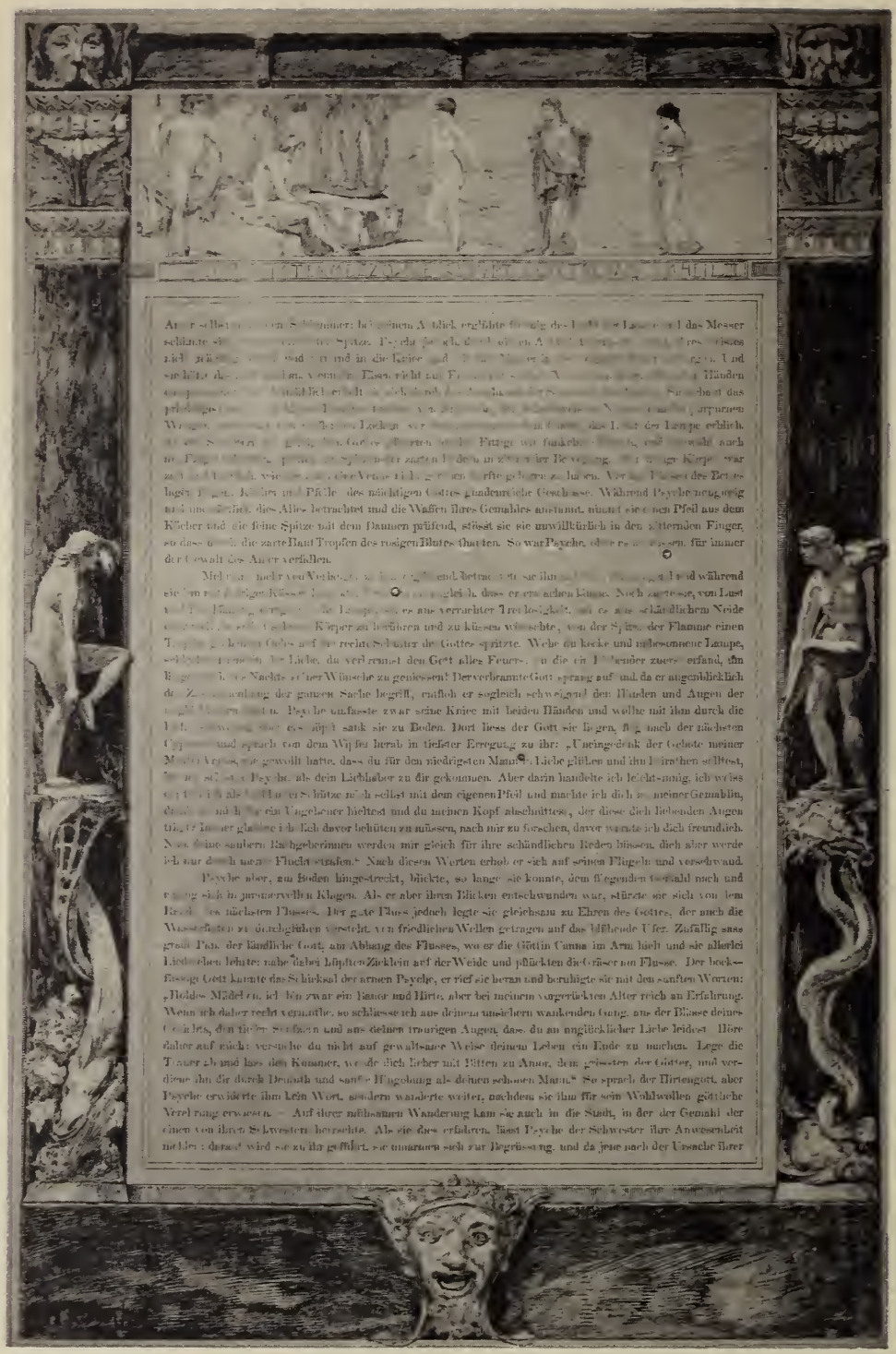
Die Blüte Griechenlands — Wandgemälde

Die Schlafende — Marmor

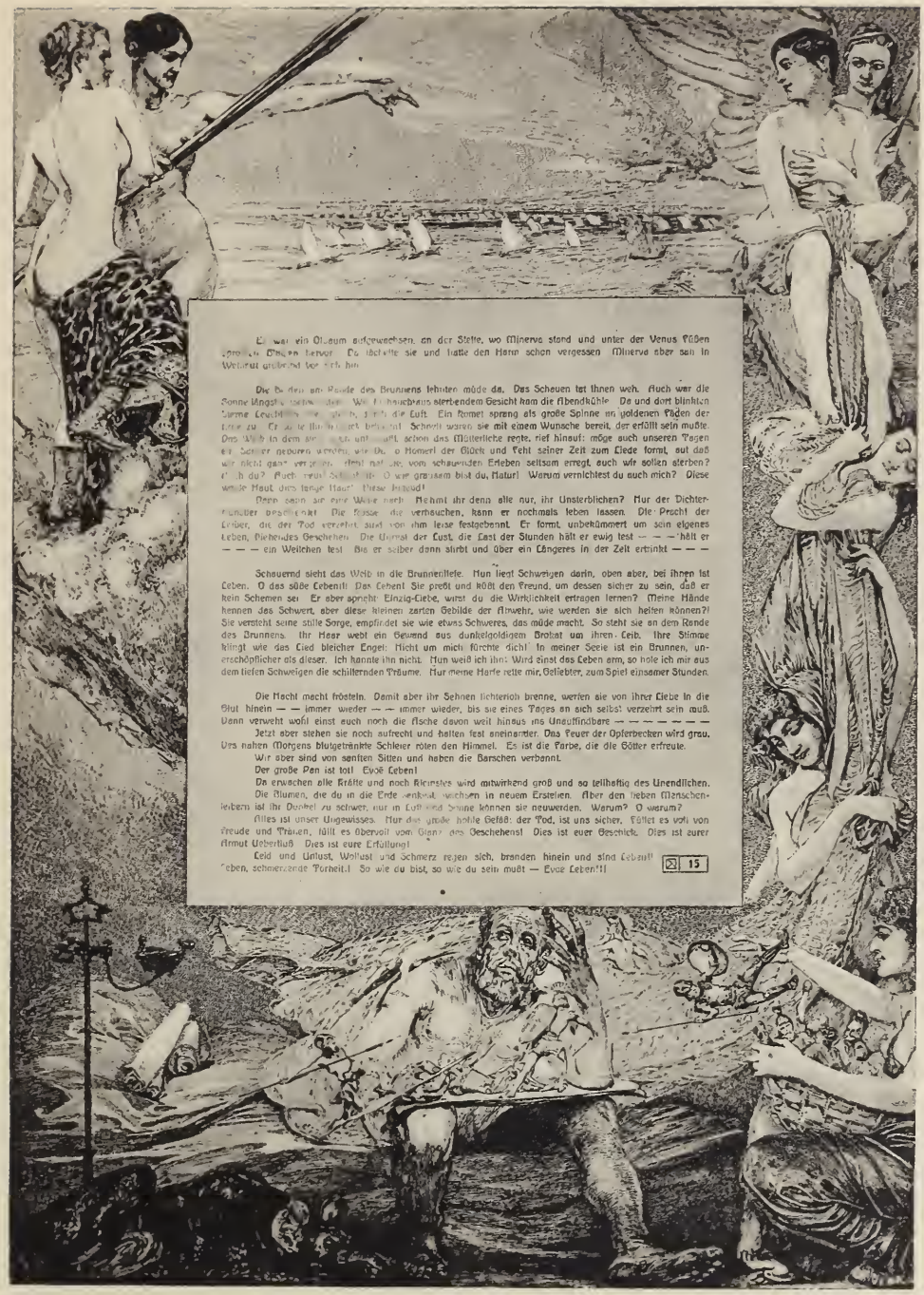


Richard Wagner — Marmor

Franz Liszt — Marmor



Urteil des Paris aus „Epithalamia" — Zeichnung



Es war ein Oleaum aufgewachsen, an der Stelle, wo Minerva stand und unter der Venus Füßen sprossen Blumen hervor. Da lächelte sie und hatte den Harm schon vergessen. Minerva aber sah in Wehmut gebeugt vor sich hin.

Die beiden am Rande des Brunnens lehnten müde da. Das Schauen tat ihnen weh. Auch war die Sonne längst [illegible]. Wie ein hauchhaus sterbendem Gesicht kam die Abendkühle. Da und dort blinkten Sterne Leuchtfeuer [illegible], durch die Luft. Ein Komet sprang als große Spinne an goldenen Fäden der Erde zu. Er [illegible] Schnell waren sie mit einem Wunsche bereit, der erfüllt sein mußte. Das Weib in dem [illegible] schon das Mütterliche regte, rief hinauf: möge auch unseren Tagen ein Sänger geboren werden, wie Du, o Homer! der Glück und Fehl seiner Zeit zum Liede formt, auf daß wir nicht ganz vergessen. Ach! hat sie, vom schauenden Erleben seltsam erregt, auch wir sollen sterben? Auch du? Auch [illegible]! O wie grausam bist du, Natur! Warum vernichtest du auch mich? Diese weiße Haut, dies lange Haar! Diese Jugend!

Dann sahn sie eine Weile nach. Nehmt ihr denn alle nur, ihr Unsterblichen? Nur der Dichter-[illegible] beschenkt. Die Rosse, die verhauchen, kann er nochmals leben lassen. Die Pracht der Leiber, die der Tod verzehrt, sind von ihm leise festgebannt. Er formt, unbekümmert um sein eigenes Leben, fliehendes Geschehen. Die Unrast der Lust, die Last der Stunden hält er ewig fest — — — hält er — — — ein Weilchen fest. Bis er selber dann stirbt und über ein Längeres in der Zeit ertrinkt — — —

Schauernd sieht das Weib in die Brunnentiefe. Nun liegt Schweigen darin, oben aber, bei ihnen ist Leben. O das süße Leben!! Das Leben! Sie preßt und küßt den Freund, um dessen sicher zu sein, daß er kein Schemen sei. Er aber spricht: Einzig-Liebe, wirst du die Wirklichkeit ertragen lernen? Meine Hände kennen das Schwert, aber diese kleinen zarten Gebilde der Abwehr, wie werden sie sich helfen können?! Sie versteht seine stille Sorge, empfindet sie wie etwas Schweres, das müde macht. So steht sie an dem Rande des Brunnens. Ihr Haar webt ein Gewand aus dunkelgoldigem Brokat um ihren Leib. Ihre Stimme klingt wie das Lied bleicher Engel: Nicht um mich fürchte dich! In meiner Seele ist ein Brunnen, unerschöpflicher als dieser. Ich kannte ihn nicht. Nun weiß ich ihn: Wird einst das Leben arm, so hole ich mir aus dem tiefen Schweigen die schillernden Träume. Nur meine Harfe rette mir, Geliebter, zum Spiel einsamer Stunden.

Die Nacht macht frösteln. Damit aber ihr Sehnen lichterloh brenne, werfen sie von ihrer Liebe in die Glut hinein — — immer wieder — — immer wieder, bis sie eines Tages an sich selbst verzehrt sein muß. Dann verweht wohl einst auch noch die Asche davon weit hinaus ins Unauffindbare — — — — — — —

Jetzt aber stehen sie noch aufrecht und halten fest aneinander. Das Feuer der Opferbecken wird grau. Des nahen Morgens blutgetränkte Schleier röten den Himmel. Es ist die Farbe, die die Götter erfreute.

Wir aber sind von sanften Sitten und haben die Barschen verbannt.

Der große Pan ist tot! Evoë Leben!

Da erwachen alle Kräfte und noch Kleinstes wird mitwirkend groß und so teilhaftig des Unendlichen.

Die Blumen, die du in die Erde senkest, wachsen in neuem Erstellen. Aber den lieben Menschenleibern ist ihr Dunkel zu schwer, nur in Luft und Sonne können sie neuwerden. Warum? O warum?

Alles ist unser Ungewisses. Nur das große hohle Gefäß: der Tod, ist uns sicher. Füllet es voll von Freude und Tränen, füllt es übervoll vom Glanz des Geschehens! Dies ist euer Geschick. Dies ist eurer Armut Ueberfluß. Dies ist eure Erfüllung!

Leid und Unlust, Wollust und Schmerz regen sich, branden hinein und sind Leben!! Leben, schmerzende Torheit.! So wie du bist, so wie du sein mußt — Evoë Leben!!!

15

Auszug der Griechen aus „Epithalamia" — Zeichnung

Das Zelt aus der Folge „Zelt" I 2

Durchs Gebirge aus der Folge „Zelt“ I 19

Am Tor aus der Folge „Zelt“ II 23

Bedingung aus der Folge „Zelt" II 38

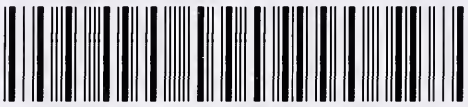
Im eigenen Land aus der Folge „Zelt" II 43

Studie zum Chemnitzer Gemälde

Studie zum Chemnitzer Gemälde

Studie zum Chemnitzer Gemälde

University of
Connecticut
Libraries


39153020645364